کشاف تنقیدی اصطلاحات

مرتبہ

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی

نظر ثانی

ڈاکٹر آفتاب احمد خاں

ادارہ فروغ قومی زبان

۲۰۱۸ء

کشاف تنقیدی اصطلاحات

مرتّبہ

ابوالاعجاز حفیظ صدیقی

نظر ثانی

ڈاکٹر آفتاب احمد خاں

ادارہ فروغ قومی زبان

قومی تاریخ وادبی ورثہ ڈویژن

وزارت اطلاعات، نشریات، قومی تاریخ وادبی ورثہ

۲۰۱۸ء

☆

سلسلہ مطبوعات ادارہ فروغ قومی زبان: ۰۰۰

عالمی معیاری کتاب نمبر: ۰۔۰۰۰۔۴۷۴۔۹۶۹۔۹۷۸۔ ISBN

طبع اوّل	....	جولائی ۱۹۸۵ء
طبع دوم	....	۲۰۱۸ء
تعداد	....	۱۰۰۰
قیمت	....	۰۰۰/= روپے
کمپوزنگ	....	ایس ٹی پرنٹرز، راولپنڈی
فنی تدوین	....	ڈاکٹر انجم حمید
اہتمام طباعت	....	شکیل احمد منگلوری
طابع	....	پرنٹنگ کارپوریشن آف پاکستان، اسلام آباد
ناشر	....	**افتخار عارف**

ڈائریکٹر جنرل،
ادارہ فروغ قومی زبان،
قومی تاریخ وادبی ورثہ ڈویژن
وزارت اطلاعات، نشریات، قومی تاریخ وادبی ورثہ، حکومت پاکستان،
ایوانِ اُردو، پطرس بخاری روڈ، ایچ۔۸/۴،
اسلام آباد، پاکستان۔
فون: ۰۵۱-۹۲۶۹۷۲۰-۶۲
فیکس: ۰۵۱-۹۲۶۷۹۵۹

☆

پیش لفظ

''کشاف تنقیدی اصطلاحات'' ادارہ فروغ قومی زبان (مقتدرہ قومی زبان) کی شائع کردہ نہایت اہم کتاب ہے۔ ادبی تحقیق سے منسلک سکالروں اور طلبہ میں نہایت مقبول ہونے کے سبب اسے نصابی کتاب کا درجہ بھی حاصل ہوگیا۔ عرصہ دراز سے ادارہ کے سٹاک میں ختم ہو چکی تھی لیکن ادب سے وابستہ اساتذہ اور طلبہ کی جانب سے اس کی دوبارہ اشاعت کا مطالبہ سامنے آتا رہا۔ چنانچہ دوسرے ایڈیشن کی اشاعت سے قبل اسے خط نسخ کی بجائے خط نستعلیق میں کمپوز کروایا گیا تھا تاکہ پڑھنے میں آسانی اور آنکھوں کو دیدہ زیب دکھائی دے۔

ڈاکٹر انجم حمید اور شکیل احمد منگلوری کی کوششوں سے اس اہم کتاب کے دوسرے ایڈیشن کو خط نستعلیق میں پیش کیا جا رہا ہے۔

—— افتخار عارف

عرض ناشر

ادبی وتنقیدی اصطلاحات معانی اور مفہوم کی وضاحت کے ساتھ پیش کی جا رہی ہیں۔ انھیں ترتیب دینے میں مرتب نے برسوں صرف کیے ہیں۔ انھوں نے ادبی وتنقیدی ایسی تمام تر اصطلاحات جمع کی ہیں جو اُردو ادب میں مشرق ومغرب کے حوالے سے عام طور پر استعمال کی جا رہی ہیں۔ اصطلاحات کی وضاحت یا تعارف کو ممکن حد تک مختصر رکھا گیا ہے۔ اکثر شذرات میں ضمنی مباحث، وضاحتی بیانات، اقسام اور امثلہ کو شامل نہیں کیا گیا۔ بعض صورتوں میں کسی اصطلاح کی معنوی حدود کے بارے میں اہلِ فکر ونظر کے اختلافات کو زیادہ پیش کرنے کی بجائے اختصار سے کام لیا گیا ہے۔ دیگر علوم وفنون میں سے فلسفہ، نفسیات، جمالیات، صحافت، اقتصادیات، عمرانیات، اساطیری ادب، لسانیات، علم معانی وبدیع اور علم عروض میں سے صرف ان اصطلاحات کو لیا گیا ہے جو اُردو ادب میں عام طور پر استعمال ہوتی ہیں۔ نظر ثانی کنندہ نے بھی اختصار ہی کو ملحوظ رکھا ہے۔

کوشش یہ کی گئی ہے کہ اس میں آنے والے تمام تر حوالے آخر میں پیش کیے جا سکیں۔ یوں ادب وتنقید کی اُردو اور انگریزی میں ایک اعلیٰ کتابیات بھی تیار ہو کر سامنے آ گئی ہے۔ آخر میں انگریزی، اُردو اصطلاحات بھی پیش کر دی گئی ہیں۔ اُمید ہے کہ اہلِ علم وقلم نہ صرف اس ضخیم کام کو سراہیں گے بلکہ اپنی آراء سے بھی نوازیں گے تا کہ ان کی روشنی میں آئندہ اشاعت کو خوب سے خوب تر بنایا جا سکے۔

—— ڈاکٹر وحید قریشی

فہرست

تنقیدی اصطلاحات

(آ)

آپ بیتی

(AUTO BIOGRAPHY)

وہ تصنیف جس میں مصنف نے اپنے حالات زندگی خود قلم بند کیے ہوں۔

سوانحی تکمیل کے اعتبار سے آپ بیتی کی دو قسمیں ہیں:

(الف) **مکمل آپ بیتی**: اس قسم کی آپ بیتیاں عمر طبعی کے قریب پہنچ کر لکھی جاتی ہیں اور ان میں ولادت (یا بچپن) سے لے کر ایام تحریر تک مصنف کی پوری زندگی کی سرگذشت موجود ہوتی ہے۔ اس قسم کی آپ بیتی کو خود نوشت سوانح عمری بھی کہا جاتا ہے۔ سید ہمایوں مرزا کی کتاب ''میری کہانی میری زبانی''، سر رضا علی کا ''اعمال نامہ''، دیوان سنگھ مفتون کی ''ناقابلِ فراموش''، عبدالمجید سالک کی ''سرگذشت''، مولانا حسین احمد مدنی کی ''نقش حیات''، تقی محمد خاں کی ''عمر رفتہ''، جوش ملیح آبادی کی ''یادوں کی برات'' اور احسان دانش کی ''جہان دانش'' اسی زمرے میں شمار ہوں گی۔

(ب) **نامکمل حالات زندگی**: مثلاً زندگی کے چیدہ چیدہ واقعات کا بیان، زندگی کے صرف ایک دور کا بیان، صرف ایک سال کا روزنامچہ، زندگی کے ایک پہلو مثلاً سیاسی، ادبی یا علمی زندگی کا بیان۔ ایک یا چند سفروں کا بیان۔ جسے وہ خود بیان کرے۔ سید عبداللہ نے مولانا جعفر تھانیسری کی کتاب ''کالا پانی''، ظہیر دہلوی کی ''داستان غدر''، چودھری افضل حق کی کتاب ''میرا افسانہ'' اور خواجہ حسن نظامی کی ''آپ بیتی'' کو نامکمل آپ بیتیاں قرار دیا ہے۔

آر کی ٹائپ

(ARCHETYPES)

یونگ نے یہ اصطلاح اجتماعی لاشعور کے مافیہ کے لیے استعمال کی ہے۔ آلڈس ہکسلے آر کی ٹائپ کی توضیح کے لیے لکھتے ہیں:

> ''اجتماعی لاشعور کا مواد ذاتی نہیں بلکہ اجتماعی ہوتا ہے۔ یعنی یہ کسی فرد واحد سے مخصوص نہیں بلکہ کم از کم کسی ایک گروہ بلکہ اصولی طور سے تو کسی ایک قوم اور بالآخر تمام انسانیت پر حاوی ہوتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کا مواد فرد اپنی زندگی کے دوران حاصل نہیں کرتا بلکہ یہ تو ورثے میں ملے ہوئے جبلتی سانچے ہیں۔ تفہیم کی اساسی صورتیں اور بنیادی علامات — انھی کو اصطلاح میں آر کی ٹائپ کہا جاتا ہے۔''[۱]

ہربرٹ ریڈ کے نزدیک آر کی ٹائپ:

> ''ایک طرح کی ابتدائی تمثالیں ہیں۔ تاریخی طور پر ان کا سراغ قصص الرجال اور پُرانے قصے کہانیوں میں ملتا ہے۔ طبیعیاتی طور پر ان کا وجود انسانی دماغ کی ساخت میں ہے۔ انسانی دماغ نسلاً بعد نسل مختلف تجربوں سے متاثر ہو کر طبیعیاتی نقوش کی ایک لوح محفوظ بن گیا ہے۔ چنانچہ یہ بنیادی نقشے ہمارے نسلی ورثے کا ایک حصہ ہیں۔''[۲]

محمد ہادی حسین نے ''مغربی شعریات'' کے آخر میں جو فرہنگ مصطلحات دی ہے اس میں آرکی ٹائپس کا ترجمہ امہات النقوش اور امہات الصور کیا ہے لیکن بہتر ترجمہ شاید ''قدیم الاصل اوضاع'' ہے جوانھی کے قلم سے نکلا ہے اوراس کتاب کے متن میں کئی مقامات پر نظر آتا ہے (نیز دیکھیے ''اجتماعی لاشعور'')۔

آرکی ٹائپل تنقید

(ARCHETYPAL CRITICISM)

نفسی عوامل ومحرکات، بالخصوص فرائڈ کے دریافت کردہ نفس لاشعور کو بنیادی اہمیت دینے والے نقادوں کی تنقید کونفسیاتی تنقید کا نام دیا جاتا ہے۔ آرکی ٹائپل تنقید نفسیاتی تنقید کی ایک شاخ ہے۔ یونگ نے فرائد کے شخصی لاشعور کی دریافت کے بعد اجتماعی لاشعور کا سراغ لگایا اور اجتماعی لاشعور کے متوارث نسلی احساسات کو آرکی ٹائپ کا نام دیا۔ جنھیں اجتماعی لاشعور کا مافیہ سمجھنا چاہیے۔ اس طرح نفسیاتی تنقید کی یہ شاخ — آرکی ٹائپل تنقید — وجود میں آ گئی جو کسی ادیب یا ادب پارے پر اجتماعی لاشعور کے حوالے سے روشنی ڈالتی ہے۔ (نیز دیکھیے ''لاشعور، اجتماعی لاشعور، آرکی ٹائپ اور نفسیاتی تنقید'')۔

آفاقیت

(UNIVERSALITY)

آفاقیت کے معنی ہیں کسی ادیب یا ادب پارے میں ہر دور اور ہر ملک ودیار کے لوگوں کو متاثر اور محظوظ کرنے کی صلاحیت — ''گلستان'' ایران میں اور شیکسپیئر کے ڈرامے انگلستان میں ایک خاص عہد میں لکھے گئے لیکن ان ادب پاروں میں ایک آفاقی اپیل بھی ہے جو ایران اور انگلستان سے باہر بھی ان کی عظمت کی ضامن ہے۔ اچھے ادب کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ ایک خاص دور اور ایک خاص ملک میں پیدا ہونے کے باوجود ہر ملک اور ہر دور کی چیز ہوتا ہے۔ یہی خصوصیت آفاقیت کہلاتی ہے۔ آفاقیت کی معنوی حدود میں ابدیت کا مفہوم بھی شامل ہے یعنی آفاقیت کے دو جزو ہیں:

(الف) کسی ادب پارے میں ہر ملک و دیار کے لوگوں کو متاثر اور محظوظ کرنے کی صلاحیت۔

(ب) کسی ادب پارے میں ہر دور کے لوگوں کو متاثر اور محظوظ کرنے کی صلاحیت۔ مؤخر الذکر جزو کو ابدیت کہا جاتا ہے۔ لیکن بعض اوقات آفاقیت کی معنوی حدود کو بھی اوّل الذکر جزو تک محدود کر لیا جاتا ہے۔ ''آفاقیت وابدیت'' کے مرکب عطفی کا یہی جواز ہے۔

صحافت اور ادب میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ ادب کے برعکس صحافت کے موضوعات وقتی اور ہنگامی ہوتے ہیں چنانچہ اسلوب واظہار کی ادبیت بھی ان موضوعات کی عمر طبعی ختم ہو جانے کے بعد ان صحافتی تحریروں کو زندہ نہیں رکھ سکتی لیکن اس کے یہ معنی بھی نہیں کہ فنکار ابدیت حاصل کرنے کی غرض سے اپنے آپ کو دوستی، محبت، مامتا، حسد، رقابت اور جنگ جیسے موضوعات تک محدود کر لے اور کسی ایسے مسئلے سے اعتنا ہی نہ کرے جو اس کے اپنے دور کا مسئلہ ہو۔ ایسے مسائل کو بھی کامیابی کے ساتھ پائدار ادب کا موضوع بنایا جا سکتا ہے بشرطیکہ فنکار ان ہنگامی موضوعات کا کسی ابدی موضوع سے کوئی رشتہ ڈھونڈ نکالے۔ انصاف، حسن، خیر، صداقت اور انسان دوستی کی

اعلیٰ اقدار کے ساتھ اس مسئلے کا کوئی رابطہ دریافت کرلے اور اسے مرکزی اہمیت دے۔ ہر مسئلے کے تانے بانے میں کچھ ایسے چمکیلے تار بھی ہوتے ہیں جو ابدیت کی صفت سے متصف ہوتے ہیں اور ہر مسئلے کو دیکھنے کا کم از کم ایک زاویہ ایسا ضرور ہوتا ہے جو اس مسئلے کو ابدیت کا رنگ دے سکتا ہے۔ چنانچہ ہنگامی مسائل پر ایسا ادب تخلیق کیا جا سکتا ہے جو ہر دور میں دلچسپی سے پڑھا جا سکے جو ایک عہد کی چیز ہونے کے باوجود ایک اعتبار سے ہر عہد کی چیز ہو اور ہر دور کا قاری اس سے متاثر اور محظوظ ہو سکے۔ (نیز دیکھیے ''ہنگامی ادب'')۔

آمد،آورد

''اکثر لوگوں کی یہ رائے ہے کہ جو شعر شاعر کی زبان یا قلم سے فوراً بے ساختہ ٹپک پڑتا ہے۔ وہ اس شعر سے زیادہ لطیف اور بامزہ ہوتا ہے جو بہت دیر میں غور وفکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔ پہلی صورت کا نام انھوں نے آمد رکھا ہے اور دوسری کا آورد۔'' حالی[۳]

آمد اور آورد کا مسئلہ بہت پُرانا اور خاصا الجھا ہوا ہے۔ مولانا حالی نے اس کی مزید وضاحت یوں کی ہے:

''مستثنیٰ حالتوں کے سوا ہمیشہ وہی شعر زیادہ مقبول، زیادہ لطیف، زیادہ بامزہ، زیادہ سنجیدہ اور زیادہ مؤثر ہوتا ہے جو کمال غور وفکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو......شعر میں دو چیزیں ہوتی ہیں: ایک خیال دوسرے الفاظ۔ خیال تو ممکن ہے کہ شاعر کے ذہن میں فوراً ترتیب پا جائے۔ مگر اس کے لیے الفاظ مناسب کا لباس تیار کرنے میں ضرور دیر لگے گی۔ یہ ممکن ہے کہ ایک مستری مکان کا نہایت عمدہ اور نرالا نقشہ ذہن میں فوراً تجویز کرلے مگر یہ ممکن نہیں کہ اس نقشہ پر مکان بھی ایک چشم زدن میں تیار ہو جائے۔ وزن اور قافیہ کی اوگھٹ گھاٹی سے صحیح سلامت نکل جانا اور مناسب الفاظ کے تفحص سے عہدہ برآ ہونا کوئی آسان کام نہیں ہے۔''[۴]

فرانسیسی فلسفی ماری تاں (Jacques Maritain) کہتا ہے:

''جہاں تک معانی کا تعلق ہے وہ الہام میں موجود ہوتے ہیں اور اسی کا عطیہ ہوتے ہیں لیکن جہاں تک ان کو الفاظ میں مجسم کرنے کا تعلق ہے۔ الہام کو آلات کی ضرورت ہوتی ہے۔''[۵]

پال ویلری نے بھی اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ کہتا ہے:

''آپ کا جذبہ چاہے کتنا ہی شدید ہو، آپ کا تقاضائے اظہار چاہے کتنا ہی زبردست ہو آپ کو الفاظ سے کشتی لڑنی پڑتی ہے۔''[۶]

لیکن بعض اشعار کو دیکھ کر یقین نہیں آتا کہ شاعر کو الفاظ سے کشتی لڑنی پڑی ہے۔ چنانچہ لوگ فرض کر لیتے ہیں کہ ایسے شعر ڈھلے ڈھلائے اور بنے بنائے، شاعر کے نوک قلم پر اُترے ہیں۔ پال ویلری الہام یا آمد کے اس مفروضے کو اس طرح رد کرتا ہے:

''اعلیٰ کلام میں اکثر اوقات اتنی ہمواری، اتنی روانی اور اتنی بے تکلفی ہوتی ہے کہ پڑھنے والا یہ سمجھتا ہے گویا وہ تمام و کمال آمد کا نتیجہ ہے۔ یعنی کسی خارجی قوت نے شاعر کو اپنا آلۂ کار بنا کر اس سے کہلوایا ہے۔ اس کا نام عرف عام میں وجدان، الہام، القا، آمد وغیرہ ہے اس عقیدے کی انتہائی صورت یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام کے معنی سے خود بھی آشنا نہیں ہوتا۔ اس کا مطلب تو یہ ہوا کہ اگر شاعرانہ الہام چاہے تو شاعر سے کسی ایسی زبان میں شعر گوئی کرا سکتا ہے جس سے وہ نابلد ہو۔''[۷]

ہیگل نے کہا ہے:

''فن کے تمام شاہکار اس امر پر دلالت کرتے ہیں کہ ان کے مافیہ یا مواد پر ہر پہلو سے بار بار غور و فکر کر لیا گیا ہے۔ لہٰذا یہ بات بلاخوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ فن کا کوئی بھی کامیاب شاہکار غیر محتاط اور ادنیٰ تخیل سے پیدا نہیں ہوسکتا۔''[۸]

وحشت کلکتوی کہتے ہیں:

فروغ طبع خداداد اگرچہ تھا وحشت
ریاض کم نہ کیا ہم نے کسبِ فن کے لیے

چنانچہ مولانا حالی کی طرح ہیگل، ماری تاں اور پال ویلری کا بھی یہی عقیدہ ہے کہ ہر وہ نظم جو اپنی بے ساختگی، بے تکلفی، روانی اور سادگی کے اعتبار سے معجزہ، لطیفۂ غیبی یا مافوق البشر کارنامہ معلوم ہو درحقیقت شاعر کی محنت اور عرق ریزی کا شاہکار ہوتی ہے۔

علامہ اقبال نے آمد اور آورد کی بحث کو اس طرح سمیٹا ہے:

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خداداد
کوشش سے کہاں مرد ہنر مند ہے آزاد
خون رگ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر
مے خانۂ حافظ ہو کہ بتخانۂ بہزاد
بے محنتِ پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شررِ تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد[۹]

آہنگ

(RHYTHM)

آہنگ Rhythm کا ترجمہ ہے اور Rhythm جس یونانی لفظ سے مشتق ہے اس کے لغوی معنی بہاؤ کے ہیں۔ اصطلاحی معنوں میں یہ نظم یا نثر کا منظّم بہاؤ ہے۔ یکساں یا متناسب اصوات و حرکات کے ساتھ یکساں یا متناسب وقفے وہ باقاعدگی پیدا کرتے ہیں جو آہنگ پر منتج ہوتی ہے۔

ہماری عملی زندگی اور صحیفۂ کائنات میں آہنگ کے بغیر زندگی کا تصور ہی مشکل ہے۔ صبح و شام اور شب و روز کی پیہم تکرار، سمندر کا مد و جزر، ڈھول کی آواز، گھڑی کی ٹک ٹک، ریل کی گھڑ گھڑاہٹ، انسانی نبض اور سانس کا عمل، چلنے کا عمل، ورزش کا عمل، چپو چلنے کی آواز، چارہ کاٹتے ہوئے درانتی کی آواز، کوئل کی مسلسل کوک، پنڈولم کی حرکت، جھولے کی حرکت، آہنگ کی مختلف صورتیں ہیں۔ آہنگ کا احساس کھیل کو زیادہ خوشگوار اور کام کو آسان تر بنا دیتا ہے۔ رقص اور موسیقی دونوں کے آغاز کے بارے میں یہ نظریہ بھی موجود ہے کہ ان کا آغاز

محنت کے اجتماعی آہنگ سے ہوا۔

عروضی وزن کا التزام تو صرف نظم میں ہوتا ہے۔لیکن آہنگ نثر میں بھی ہوتا ہے۔نظم کے آہنگ میں صوتی اکائیاں یکساں ہوتی ہیں اور وقفے معین مقام پر آتے ہیں۔نثر میں ان کی شکلیں متنوع ہوتی ہیں۔نظم اور نثر کے آہنگ میں وزن ردیف اور قافیہ کے ہونے یا نہ ہونے سے بنیادی فرق پیدا ہوجاتا ہے۔وزن، قافیہ اور ردیف کا التزام نظم کے آہنگ میں ایک قسم کی یکسانیت پیدا کردیتا ہے جو نظم کے لیے مفید ہے۔لیکن نثر کا آہنگ تنوع آمیز تناسب کا مقتضی ہے۔یہاں زیروبم عروضی اوزان کا پابند نہیں ہوتا صرف جذبات اور خیالات کی کروٹوں اور ان کے اتار چڑھاؤ کا پابند ہوتا ہے۔نظم کے زیور —ردیف، سجع، قافیہ — نثر کو اسی لیے نہیں جچتے کہ وہ نثر کو اس آہنگ سے محروم کردیتے ہیں جو اس کے مزاج اور فطرت کا تقاضا ہے۔سید عبداللہ نے نظم اور نثر کے آہنگ میں تمیز کرنے کے لیے ہندسی اشکال کا سہارا لیا ہے۔لکھتے ہیں:

> ''خالص شعری آہنگ کو اگر دائرہ قرار دیا جائے تو خالص نثری آہنگ کو ٹیڑھا پھٹا خط مستقیم قرار دیا جاسکتا ہے۔ان دونوں انتہاؤں کے درمیان آہنگ کی بے شمار صورتیں ہیں جو خیالات اور ان کے پس پردہ جذبہ و مقصد کے تحت نرمی، تندی اور زیروبم قبول کرتی ہیں اور دائروں کو قوس میں اور قوسوں کو نیم محرابی شکلیں دیتی ہوئی طرح طرح کے سانچے بناتی ہیں۔شاعرانہ آہنگ دائرے کی گولائی کا نمائندہ اور بول چال کا آہنگ خطِ مستقیم کی راست رفتار کا نمائندہ ہے۔''[10]

(الف)

ابتذال

مولوی نجم الغنی کے نزدیک ابتذال کے معنی ہیں:

> ''ذلیل وخوار و بے قدر الفاظ کا استعمال کرنا اور محاورۂ عوام لانا جس سے خواص پرہیز کریں۔جیسے شبرات کی رات اور چاہ زمزم کا کنواں۔''[1]

پنڈت کیفی کے نزدیک:

> ''غیر ثقہ اور سوقیانہ الفاظ ومضامین کلام میں لانا عوامیت اور رکاکت پیدا کرتا ہے۔اس سے کلام مبتذل ہوجاتا ہے۔''[2]

مولانا شبلی لکھتے ہیں:

> ''ابتذال کے معنی عام طور پر یہ سمجھے جاتے ہیں کہ جو الفاظ عام لوگ استعمال کرتے ہیں وہ مبتذل ہیں۔لیکن یہ صحیح نہیں۔سیکڑوں الفاظ عوام کے مخصوص الفاظ ہیں لیکن سب میں ابتذال نہیں پایا جاتا ہے۔ابتذال کا معیار مذاق صحیح کے سوا اور کوئی چیز نہیں۔مذاق صحیح خود بتادیتا ہے کہ یہ لفظ مبتذل، پست اور سوقیانہ ہے۔''[3]

ابدیت

دیکھیے: ''آفاقیت''۔

ابلاغ

شاعر اور ادیب لکھتے ہیں تاکہ لوگ اسے پڑھیں۔ہر ادب پارہ —نظم ہو یا نثر— بالآخر باذوق سامعین وقارئین

ہی کے لیے تخلیق کیا جاتا ہے۔ اگر ادیب ادب برائے مسرت کا قائل ہے تو ظاہر ہے کہ قارئین وسامعین کا ایک حلقہ ہے، جسے وہ مسرت بہم پہنچانا چاہتا ہے۔ اگر وہ ادب برائے اخلاق کا قائل ہے تو گویا وہ اپنے سامعین و قارئین کے اخلاق کو بہتر سطح پر لانا چاہتا ہے۔ اگر وہ ادب سے سیاسی، سماجی، اقتصادی یا مذہبی اصلاح کا کام لینا چاہتا ہے تو بھی ظاہر ہے کہ کچھ لوگوں کی سیاسی، سماجی، اقتصادی یا مذہبی اصلاح اس کا مقصود ہے۔ اگر اس کا مقصد زندگی کی ترجمانی، تنقید، تفسیر یا تشریح ہے تو بھی ادیب کچھ لوگوں کے لیے زندگی کا ترجمان، نقاد، مفسر یا شارح بن کر سامنے آئے گا اور اگر اس کا مقصد محض اپنی باطنی گہرائیوں کو کھنگالنا ہے تو بھی وہ اپنی غواصی کے نتائج اپنے سامعین و قارئین ہی کے لیے مرتب کرتا ہے۔ ورنہ اپنے تجربات کو الفاظ کا جامہ پہنانے، اپنی واردات کو ادبی سانچوں میں ڈھالنے اور بالآخر انھیں شائع کرنے کا جواز ہی کیا ہے۔

سی۔ڈے۔ لیوس A Slope for Poetry میں لکھتے ہیں:

> ''شاعر کا کام تخلیق ہے تشریح یا تصریح نہیں۔
> لیکن اگر شاعر صرف اپنے لیے تخلیق کا عمل
> جاری رکھے اور پڑھنے یا سننے والوں کو خاطر ہی
> میں نہ لائے تو خدشہ لاحق ہوتا ہے کہ وہ ایک
> دن مہمل گوئی پر اُتر آئے گا جو ایک قسم کی دیوانگی
> ہے یا اس سے بھی بدتر، دیوانگی کی نقالی۔''[۴]

غرض یہ کہ نفی ابلاغ کا نظریہ سعی ابلاغ میں ناکامی پر پردہ ڈالنے کی کوشش ہے یا مہمل گوئی کا جواز۔ اس سے زیادہ اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ رہی یہ بات کہ کامل ابلاغ ممکن بھی ہے یا نہیں تو فنکاروں کا دعویٰ ہے کہ کامل ابلاغ ممکن نہیں۔ وہ ذہنی و جذباتی کیفیت جو تخلیق کے وقت شاعر کو میسر ہوئی ہے جوں کی توں الفاظ میں منتقل نہیں ہوتی۔

جوش کی نظم ''شعر کی آگ'' سے یہ تین شعر ملاحظہ فرمایئے:

> میری نظمیں آتش سوزاں کا ہے جن پر گماں
> سننے والے یہ تو ہیں سیلی ہوئی چنگاریاں
> فکر بے پروا نے سینے سے نکالا ہے جنھیں
> ناطقے نے برف کے سانچے میں ڈھالا ہے جنھیں
> ان کا اک پر تو بھی آ سکتا نہیں اشعار میں
> سانس لیتے ہیں جو شعلے اس دل بیدار میں[۵]

ابہام

سعی ابلاغ کی ناکامی کو ادبی اصطلاح میں ابہام کہا جاتا ہے۔ شاعر یا ادیب ایک خاص بات (اپنا مافی الضمیر) قارئین یا سامعین تک پہنچانا چاہتا ہے۔ اس مقصد کے لیے وہ الفاظ سے کام لیتا ہے۔ اگر اس کے فراہم کردہ الفاظ قاری یا سامع تک ان خاص معنوں کے ابلاغ میں کامیاب نہ ہو سکیں تو کہا جائے گا کہ شعر یا عبارت میں ابہام ہے۔ یعنی اس شعر یا عبارت سے یہ اخذ کرنا مشکل ہے کہ شاعر یا ادیب کیا کہنا چاہتا ہے۔ الفاظ کی غلط ترتیب، خیال یا مضمون کی پیچیدگی غیر مانوس استعاروں یا علامتوں کا استعمال، تجربے کا کچا پن، موضوع پر فنکار کی کمزور گرفت، احساس کو شعور کی روشن سطح تک پہنچنے سے پہلے اظہار میں لانے کی کوشش، بے جا اختصار اور ایسے محذوفات و مقدرات جن کی طرف قاری کا ذہن منتقل نہ ہو سکے شعر یا عبارت میں ابہام کا باعث بنتے ہیں۔

ابیات

دیکھیے: ''بیت''۔

ابیقوریت

(EPICURIANISM)

ابیقوریت کا بانی اپیکیورس تھا اور ابیقوریت کی یہ بدقسمتی ہے کہ اسے حکمائے سیرینیہ کے فلسفہ لذتیت سے خلط ملط کر دیا گیا ہے۔ حالانکہ اپیکیورس کا فلسفہ طمانیت و مسرت جس کا زیادہ تر تعلق وجدانی تقاضوں کی تسکین سے ہے۔ فلاسفہ سیرینیہ کی لذتیت سے بالکل مختلف چیز ہے جس میں حسی تقاضوں کی تسکین ہی اہمیت رکھتی ہے۔ ابیقوریت کے بارے میں یہ غلط فہمی اپیکیورس کی زندگی ہی میں پیدا ہوگئی تھی اور اس کی اوّلین وجہ اپیکیورس کے ہمعصر زینو کی مخالفانہ تنقید تھی۔ زینو ابیقوریت کو لذتیت سے الگ کوئی حیثیت دینے کو تیار نہ تھا۔ حالانکہ ابیقوریت اور زینو کے فلسفہ رواقیت میں واضح مماثلتیں موجود ہیں۔ اپیکیورس کے نزدیک ذہنی مسرت خیر برترین ہے اعلیٰ اور ادنیٰ مسرتوں میں امتیاز کرنا چاہیے۔ اپیکیورس کا عقیدہ ہے کہ:

> ''مال و دولت کی فراوانی، تہذیب کی ترقی اور تعیّشات کی افراط سے انسان کی حقیقی مسرتوں میں اضافہ نہیں ہو سکتا بلکہ اس کے برعکس خواہشات کی کمی اور فطرت سے ہم آہنگ سادہ زندگی بسر کرنے ہی سے انسان طمانیت قلب حاصل کرتا ہے۔''[۶]

اپیکیورس اسی طمانیت قلب کو نیکی قرار دیتا ہے اور یہی اس کے نزدیک غایت زندگی ہے۔ اس نے جسمانی خوشیوں کو روحانی خوشی کے لیے قربان کرنے کی تلقین بھی کی ہے۔

اتباع

کسی ہمعصر یا متقدم کے اسلوب اظہار یا طرز فکر و احساس کی پیروی کو ادبی اصطلاح میں تقلید، تتبع یا اتباع کہا جاتا ہے۔ یاد رہے کہ کامل اتباع ممکن ہے نہ مفید۔ ہر فنکار کا اسلوب، اظہار اور اس کا طرزِ فکر و احساس اس کی شخصیت کا پرتو ہوا کرتا ہے۔ چونکہ مقلدین کو اس شخص کی شخصیت ہی حاصل نہیں ہوتی جس کا وہ تتبع کرنا چاہتے ہیں۔ اس لیے سعی تتبع کامیاب نہیں ہوتی۔ مولانا شبلی نعمانی کا بیان ہے کہ مخزن الاسرار نظامی کے تتبع میں ۶۵ مثنویاں لکھی گئیں۔ ان میں سے کوئی بھی مخزن الاسرار کی سی مقبولیت حاصل نہ کر سکی۔ مجد خوافی کی ''روضہ خلد''، جامی کی ''بہارستان''، معین الدین جوینی کی ''نگارستان'' اور قاآنی کی ''پریشان''، ''گلستان'' کے تتبع میں لکھی گئی ہیں۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی ''گلستان'' کے معیار کو نہیں پہنچتی۔ میر، غالب اور اقبال کے تتبع کی بے شمار کوششیں ہوئیں مگر ان میں سے ایک کوشش بھی ایسی نہیں جسے کامیاب قرار دیا جا سکے۔ کیونکہ اپنے ذاتی تجربات، علم و آگہی، مشاہدہ و مطالعہ، شخصی کامیابیوں اور ناکامیوں، سرشاریوں اور محرومیوں، عصر و مقام، زاویۂ نظر، طرزِ فکر و احساس، داخلی دنیا کے اجزا و عناصر اور خارجی مؤثرات کی نوعیت کے اعتبار سے ان مقلدین میں سے میر، غالب یا اقبال ایک بھی نہ تھا۔

غنیمت کہتے ہیں:

نشود طبع باقبال تتبع راضی
در زمین دگرے خانہ بنا نتواں کرد

صائب کہتے ہیں:

تتبع سخن کس نکردہ ام ہر گز
کسی نکردہ بمن فن شعر را تلقین

البتہ کامل اتباع کی کوشش کرنے کی بجائے کسی عظیم ہمعصر یا متقدم کے طرزِ فکر واحساس اور اسلوب اظہار سے روشنی حاصل کر کے اپنے طرزِ فکر واحساس اور اسلوب اظہار کو منفرد و مستحکم کرنا ممکن بھی ہے اور مفید بھی۔

حسرت کہتے ہیں:

غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن
طبع حسرت نے اُٹھایا ہے ہر اُستاد سے فیض

حالی کہتے ہیں:

حالی سخن میں شیفتہ سے مستفیض ہوں
شاگرد میرزا کا مقلد ہوں میر کا

(نیز دیکھیے: ''تقلید'')

اجتماعیت

اجتماع کا لفظ معاشرے کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ چنانچہ ادب وتنقید کی اصطلاح میں اجتماعیت کے معنی ہیں اپنی ذات یا چند افراد کو اہمیت دینے کی بجائے پوری قوم کو اہمیت دینا اور ذاتی دُکھ سکھ یا انفرادی جذبات واحساسات کی بجائے قومی اور معاشرتی زندگی کو ادب کا موضوع بنانا۔ ظاہر ہے کہ جس ادب میں اجتماعیت ہوگی اُس میں سماجی مقصدیت کا درآنا بھی لازم ہے۔ یہ مسلم ہے کہ سرسید احمد خان اور ان کے رفقا نے اُردو ادب کو اجتماعیت کی راہ پر ڈالا۔

اجتماعی لاشعور

(COLLECTIVE UNCONSCIOUS)

اجتماعی لاشعور سے مراد کسی فرد کے لاشعور کا وہ حصہ ہے جس میں نسل انسانی کے تجربات وراثتاً محفوظ ہوتے ہیں۔ یونگ کی نفسیات میں اجتماعی لاشعور بہت اہمیت رکھتا ہے۔ لاشعور کا انکشاف فرائڈ نے کیا تھا۔ اجتماعی لاشعور یونگ کی دریافت ہے۔

ریاض احمد لکھتے ہیں:

> ''یونگ شخصی لاشعور کے علاوہ ایک اجتماعی لاشعور کے تصور کا بھی قائل ہے۔ جس میں انسانیت کے تمام تاریخی تجربات کا حاصل محفوظ ہے۔''[۷]

یہ امر عام طور پر مسلم ہے کہ یونگ کا اجتماعی لاشعور کا نظریہ فرائد کے نظریۂ لاشعور پر مزید غور وفکر کا نتیجہ ہے۔ اجتماعی لاشعور کا نظریۂ ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس کے ''حافظہ عظیمہ'' سے بھی متاثر ہے، بلکہ یہ کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ یونگ نے ییٹس کے ''حافظہ عظیمہ'' کے نظریے کو فرائڈ کے شخصی لاشعور کی روشنی میں دیکھا تو وہ اجتماعی لاشعور کے تصور تک جا پہنچا۔ چنانچہ جان پریس نے تمثالوں سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس ایک ''حافظہ عظیم'' کا معتقد تھا۔ جس میں ازلی وابدی تمثالیں محفوظ رہتی ہیں اور وقتاً فوقتاً منصۂ شہود پر آ کر ہمیں یہ توفیق بخشتی ہیں کہ ہم حقیقت کے قدیم اور اصل منبع سے اپنی روح کی پیاس بجھا سکیں۔ یونگ نے اس نکتے کو زیادہ مربوط اور مدلّل طریقے سے پیش کیا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ ایک ایسا اجتماعی لاشعور موجود ہے جس میں ماقبل شعور کی تمثالیں اور انسان کے موروثی تجربے کی وضعیں ہمیشہ کے لیے محفوظ رہتی ہیں۔''[۸]

یونگ کے اپنے الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ:
''عقلی شعور کی سر بفلک عمارت کے نیچے کی منزلوں میں سارا جیتا جاگتا ماضی آباد ہے۔ ان نیچے کی منزلوں کے بغیر ہمارا نفس یوں ہوتا جیسے ہوا میں معلق ہو۔''

رابن سکیلٹن نے اجتماعی لاشعور کی وضاحت کی غرض سے لکھا ہے:

''(شعور اور شخصی لاشعور کے طبقات کے نیچے) تیسرا طبقہ سائیکی (انسانی شخصیت کی مکمل ساخت) کا سب سے بڑا حصہ ہے اور یونگ اسے اجتماعی لاشعور کا نام دیتا ہے۔ اس ترکیب میں لفظ ''اجتماعی'' کچھ ناموزوں معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ سائیکی کا یہ حصہ تمام انسانوں کی مجموعی ملکیت نہیں۔ اگر وہ مجموعی ہوتا ہے تو صرف ان معنوں میں کہ وہ فرد کی شخصی ملکیت نہیں ہوتا بلکہ ایسے مواد پر مشتمل ہوتا ہے جو انفرادیت کے بروئے کار آنے سے پہلے وجود میں آیا تھا۔ یہ مواد حیاتیاتی نقطۂ نگاہ سے بھی اور تاریخی نقطۂ نگاہ سے بھی، فرد کی نفسیاتی ساخت میں مضمر ہوتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ فرد اسے ارادتاً شعور کی سطح پر لے آئے اور شعوری طور پر اس کا محاکمہ اور معائنہ کرے۔ لیکن اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ شخصیت کے ان عناصر پر مشتمل ہے جو ہر فرد میں نفس کے شعوری عناصر کے معاون ہوتے ہیں۔ یہ مواد وہی ہے جو شاعری میں عالمگیر تمثالوں کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے اور جس سے پڑھنے والے عقلی طور پر نہیں بلکہ وجدانی و جبلی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔''[۱۰]

یونگ کی نفسیات، فرائڈ کے نفسیاتی افکار سے بڑی حد تک اجتماعی لاشعور کے نظریے ہی سے ممیّز ہوتی ہے۔ انسانی فطرت کے روحانی پہلو پر زور دینے کے باعث مذہبی اور فلسفیانہ افتادِ طبع رکھنے والے لوگوں مثلاً رومن کیتھولک چرچ سے وابستہ حضرات میں یونگ کے فلسفے کی خاصی پذیرائی ہوئی ہے۔''[۱۱]

(نیز دیکھیے: ''آرکی ٹائپ'')۔

احتساب

(CENSORSHIP)

احتساب سے مراد وہ پابندیاں ہیں جو معاشرتی نظم وضبط، اخلاقی اقدار، ملکی سالمیت، قومی تشخص، دینی معتقدات اور ملی مفادات کے تحفظ کے لیے ادیب کے قلم پر اربابِ اختیار و اقتدار کی طرف سے عائد کی جاتی ہیں۔ احتساب کا قدیم ترین اور منظّم ترین نظام وہ ہے جسے رومن کیتھولک کلیسا نے جاری کیا۔ اسے پاپائے روم کے مقدس دفتر کی مجلس چلاتی ہے۔ اس مجلس نے ہزاروں کتابوں کو ممنوع قرار دیا ہے۔[۱۲]

احتساسی کیفیت

(SENSUOUSNESS)

شعر میں رنگوں، خوشبوؤں، آوازوں، ذائقوں، لمس کی لذتوں اور ان لذتوں کے مادی مصادر کا ایسا تذکرہ جو قارئین کے حواس کے لیے سامانِ ضیافت بن سکے، احتساسی کیفیت (یا احتساسی رجحان) کہلاتا ہے۔ احتساسی رجحان کیٹس کی شاعری

کی ایک رسمی خصوصیت قرار دیا گیا ہے۔

احساسی کیفیت کی ایک نہایت لطیف شکل یہ ہے کہ شاعر کسی ادراک کو جو ایک خاص حس مثلاً سامعہ سے تعلق رکھتا ہو، کسی دوسری حس مثلاً باصرہ یا شامہ کی طرف منتقل کر دیتا ہے۔ مثلاً:

میں اک نالہ ایسا کیا کل چمن میں
کہ شعلہ سا برگ درختاں سے گزرا
لبیک ایک نعرہ نورانی کھینچ کر
بخشا ہے ہم نے جامہ احرام کو فروغ

بقول سید عابد علی عابد پہلے شعر میں آواز میں رنگ پیدا کر دیا گیا ہے اور دوسرے شعر میں آواز میں نور دیکھا گیا ہے۔ [۱۳]

ریاض احمد حسی تصورات سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ادب میں..... مختلف حسی تصورات اپنی انفرادیت عموماً کھو دیتے ہیں اور باہم اس طرح گھل مل جاتے ہیں کہ ایک بصری تصور میں رنگ کے ساتھ خوشبو بھی پیدا ہو جاتی ہے اور ایک صوتی تصور میں رنگ نکھرنے لگتے ہیں:
گونجتی جاتی ہیں خوشبو کی گلابی لہریں۔'' [۱۴]

احساس

(FEELING)

بعض اشیاء کی وقوف (علم یا ادراک) حاصل ہونے کے ساتھ ہی یا اس کے فوراً بعد طبیعت میں انقباض یا انبساط کی جو کیفیت پیدا ہوتی ہے اسے احساس کہتے ہیں۔ عبدالماجد دریا بادی لکھتے ہیں:

''احساس جس کے دو رُخ ہیں، ایک لذت و انبساط دوسرا الم و انقباض، وجدان کی منزل اوّلین کا نام ہے۔ وجدان جس وقت تک سادہ، مفرد یا بسیط حالت میں رہتا ہے احساس کہلاتا ہے اور جب پیچیدہ، مرکب یا مخلوط شکل اختیار کر لیتا ہے تو جذبہ کے نام سے موسوم ہو جاتا ہے۔ گویا احساسات عناصر و مفردات ہیں جذبات کے یعنی جذبات کی جب تحلیل کی جاتی ہے تو آخر کار احساسی کیفیات پر آ کر ٹھہرتے ہیں۔'' [۱۵]

ادب، ادبیات

(LITERATURE)

''لٹریچر کا ترجمہ اُردو میں عام طور پر ادب یا ادبیات کیا جاتا ہے جو اپنے اصلی مفہوم کے لحاظ سے بظاہر بے جوڑ سا معلوم ہوتا ہے لیکن غالباً اس سے بہتر ترجمہ ممکن نہیں۔ ہر چند اوّل عربی زبان میں ادب کا لغوی مفہوم وہی تھا جو انسان کے بلند شریفانہ خصائل کو ظاہر کرتا ہے اور جس کے لیے ایک دوسرا لفظ تہذیب بھی موجود ہے لیکن بعد کو استعارۃً اس سے وہ تمام علوم مراد لیے جانے لگے جو ذہنی شائستگی اور تمدنی تعلقات کی پاکیزگی سے متعلق ہیں اور چونکہ لٹریچر کا مقصود اصلی بھی یہی ہے اس لیے غالباً ادبیات سے بہتر اس کا ترجمہ ممکن نہیں۔'' (نیاز فتح پوری) [۱۶]

جب ہم ادب اور غیر ادب کے درمیان کوئی حد فاصل قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ادبی اور غیر ادبی تحریروں کے حسبِ ذیل امتیازات سامنے آتے ہیں:

۱۔ غیر ادبی تحریروں میں اظہار محض مقصود ہوتا ہے جب کہ ادبی تحریروں کو حسن اظہار سے بھی دلچسپی ہے۔

۲۔ غیر ادبی تحریروں کے برعکس ادبی تحریروں میں مصنف کی ذات بھی اظہار پاتی ہے۔

۳۔ ادبی تحریروں کا مواد عام انسانی دلچسپی پر مشتمل ہوتا ہے، غیر ادبی تحریر کے لیے یہ شرط نہیں۔

۴۔ غیر ادبی تحریریں کسی ہیئت کی پابند نہیں ہوتیں جب کہ ادبی تحریر کے لیے کسی ہیئت کا پابند ہونا لازم ہے۔

۵۔ ادبی تحریر تخئیل سے کام لیتی ہے۔

۶۔ غیر ادبی مثلاً سائنسی تحریر جذبے سے گریزاں ہے۔ ادبی تحریر جذبے سے اعتنا کرتی ہے اور جذبات کو اپیل کرتی ہے۔

۷۔ غیر ادبی تحریر کا بنیادی مقصد معلومات کی ترسیل ہے۔ ادبی تحریروں کا بنیادی مقصد مسرت بخشی اور حسن آفرینی ہے۔

ترجیحی ترتیب کے اعتبار سے ادب کے تین بنیادی مقاصد ہیں:

۱۔ جمالیاتی مسرت بہم پہنچانا۔

۲۔ جمالیاتی مسرت بہم پہنچانے کے دوران میں حیات و کائنات اور خود فرد کی ذات کے بارے میں اسے ایسی آگہی بخشنا جس سے اس کے قلب و ذہن کو جلا ملے۔ (معلومات اور آگہی میں جو فرق ہے اسے ملحوظ رکھا جائے۔)

۳۔ قارئین کو کوئی خاص زاویۂ نظر یا طرزِ عمل اختیار یا رد کرنے کی ترغیب دینا۔

مشرق اور مغرب میں ادب کی بیسیوں تعریفیں کی گئی ہیں اور آج تک کسی تعریف پر اتفاق نہیں ہو سکا۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے کوشش کی ہے کہ ادب کی تمام قابلِ لحاظ تعریفات یک جا کر کے ایک جامع تعریف تیار کر لی جائے؛

> ''ادب وہ فن لطیف ہے جس کے ذریعے ادیب جذبات و افکار کو اپنے خاص نفسیاتی و شخصی خصائص کے مطابق نہ صرف ظاہر کرتا ہے بلکہ الفاظ کے واسطے سے زندگی کے داخلی اور خارجی حقائق کی روشنی میں ان کی ترجمانی و تنقید بھی کرتا ہے اور اپنے تخیل اور قوت مخترعہ سے کام لے کر اظہار و بیان کے ایسے مؤثر پیرائے اختیار کرتا ہے جن سے سامع و قاری کا جذبہ و تخیل بھی تقریباً اسی طرح متاثر ہوتا ہے جس طرح خود ادیب کا اپنا تخیل اور جذبہ متاثر ہوا۔''[17]

ادب برائے ادب

(ART FOR ARTS SAKE)

> ''وہ لوگ جو ادب برائے ادب کے قائل رہے ہیں یا ہیں وہ یہ کہتے ہیں کہ آرٹ فرد کی شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور انفرادی جذبات و احساسات کا ترجمان ہے۔ آرٹسٹ کا کام تخلیق حسن اور تلاش حسن ہے اور اس میں وہ اجتماعی زندگی کے مقاصد کا محکوم اور خارجی ماحول کے

داعیات کا پابند نہیں۔ گویا وہ اپنے اردگرد کی زندگی سے بے نیاز ہے۔ اگر وہ اپنے زمانے کے سیاسی و سماجی مسائل کو اپنے آرٹ کا موضوع بناتا ہے تو آرٹ کی روح کو صدمہ پہنچاتا ہے اور فنی لطافتوں کا خون کرتا ہے۔ کیونکہ یہ مسائل وقتی اور ہنگامی مسائل ہیں اور آرٹسٹ کا کام یہ ہے کہ انسان کے عنصری عواطف اور نفس انسانی کی بنیادی کیفیات سے بحث کرے کہ یہی وہ چیزیں ہیں جو ہمہ گیر ہیں، زمان و مکان کی قید سے آزاد ہیں، ابدی ہیں۔'' (اختر انصاری)[۱۸]

ادب برائے ادب کے نظریہ کے علمبردار ادب کو ایک خاص جمالیاتی چیز قرار دیتے ہیں اور ادب میں مقصدیت اور ادب کی سماجی افادیت کے قائل نہیں۔ ان کے نزدیک ادب کا منصب فقط یہ ہے کہ وہ قارئین کو جمالیاتی مسرت سے ہمکنار کرے۔ ان کا خیال ہے کہ ادب سے جمالیاتی مسرت کے سوا کسی قسم کے سیاسی پیغام، اخلاقی مقصد یا سماجی افادیت کی توقع کرنا بدمذاقی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادب برائے ادب کے علمبردار آج تک مناسب اور معقول طوالت رکھنے والے کسی ایسے ادب پارے کی نشاندہی نہیں کر سکے۔ جسے ہر اعتبار سے خالص جمالیاتی ادب قرار دیا جا سکے۔ کیونکہ فنکار بہرحال ایک معاشرے کا فرد ہے، اپنے ماحول کی کچھ چیزیں اُسے پسند ہیں اور کچھ ناپسند۔ اس کے کچھ مذہبی عقائد بھی ہیں۔ خواہ وہ الحاد پر مبنی ہوں، غلط یا صحیح اس کی اپنی ایک اخلاقیات بھی ہے۔ چنانچہ سماجی پس منظر سے الگ ہو کر خالص جمالیاتی سوچ ممکن ہی نہیں۔ ہم سماجی امور کو ادب کا موضوع بنانے سے کتنا ہی اجتناب کریں، ہماری شخصیت، کردار اور فکر و احساس کے وہ اجزا جو جزوی یا کلی طور پر سماجی ماحول کی پیداوار ہیں ادب میں شامل ہونے اور اظہار پانے کے لیے بے قرار رہتے ہیں اور ہماری تمام تر مزاحمت کے باوجود کہیں نہ کہیں اور کسی نہ کسی شکل میں اظہار پا ہی جاتے ہیں۔ چنانچہ کسی ادب پارے میں ادب اور سماجی زندگی کے رشتے کمزور تو ہو سکتے ہیں، منقطع نہیں ہو سکتے۔ اس لیے ادب برائے ادب کے حامی بھی سماجی زندگی سے اعتنا کرنے پر مجبور ہیں۔ ان کے ذہنی رقبے کا ایک حصہ وہ بھی ہے جو سماجی زندگی کے بعض مظاہر سے بغاوت کرتا ہے۔ ذہن کا یہ حصہ بھی ردعمل کے طور پر سماجی زندگی ہی کے بطن سے پیدا ہوا ہے اور اس کے تمام مظاہر بالواسطہ سماجی زندگی ہی کے مظاہر ہیں۔ غرض یہ کہ ادب برائے ادب کا نظریہ محض ایک ادعا ہے۔ انسان جو ایک معاشرتی حیوان ہے اس نظریے پر عمل پیرا نہیں ہو سکتا۔ ادب برائے ادب کے علمبردار آسکر وائلڈ کی کہانی ''بلبل اور گلاب'' ایک معروف ادب پارہ ہے۔ اختر انصاری نے اس پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''کہانی میں جان ڈالنے اور اس کو ایک کامیاب نقطۂ نظر سے آراستہ کرنے کے لیے مصنف کو خالص جمالیات کے بے جان خلا سے نکل کر سماجی زندگی کی دھڑکتی ہوئی فضا میں داخل ہونا پڑا وہ اپنے تمام تر ادعائے فن خالص کے باوجود اپنے سماجی ماحول کو نظر انداز نہ کر سکا۔''[۱۹]

(نیز دیکھیے: ''مقصدیت، افادیت، اخلاق اور ادب برائے زندگی'')۔

ادب برائے زندگی

(ART FOR LIFE SAKE)

ادب کا اوّلین کام یہ ہے کہ وہ قارئین و سامعین کو مسرت بہم پہنچائے۔ادب کا دوسرا فریضہ یہ ہے کہ وہ زندگی کے بارے میں ہماری آگہی میں اضافہ کرے یعنی ہمیں اپنی ذات اور اپنے ماحول کو سمجھنے میں معاون ثابت ہو۔ چنانچہ کسی نہ کسی شکل میں سماجی زندگی سے اعتنا ادب کے لیے لازم ہے تو اس صورت میں اگر ادب سے زندگی کے حسن کو نکھارنے، اس کے معائب کو دور کرنے اور ایک بہتر زندگی کے لیے جدوجہد کرنے کی توقع کی جائے تو یہ کوئی بے جا توقع نہیں اور یہی ادب برائے زندگی کا نظریہ ہے۔

(نیز دیکھیے: ''ادب برائے ادب، مقصدیت'')۔

ادبی روایت

(LITERARY TRADITION)

''ادب میں روایت افہام وتفہیم کا وہ باہمی علاقہ ہے جس کے باعث شاعر اور اس کے قاری ایک دوسرے کے قریب آ جاتے ہیں۔ ان کے درمیان جمالیاتی معنوں اور حسیاتی انداز کے متعلق ایک قسم کا سمجھوتہ ہو جاتا ہے ...... روایت کی تشکیل، تعین اور نمو کے لیے وقت کا ایک طویل عرصہ درکار ہوتا ہے۔''

''ادبی روایت دراصل ان اصطلاحات، تشبیہات و استعارات، علائم و رموز، اسالیب زبان و بیان، پیرایہ ہائے ابلاغ، اظہار اشارات و تلمیحات، ذوق سلیم اور انتقاد کے متعلق تصورات اور فنکار اور مخاطب کے درمیان ان تفہیمات پر مشتمل ہوتی ہے جن کے معانی واضح ہوتے ہیں اور جن کے استعمال کی سند نہیں مانگی جاتی۔اس کے علاوہ روایت ان تمام عمرانی اقدار (مذہبی اور اخلاقی انداز بھی شامل ہیں) کا ذخیرہ ہوتی ہے جسے کسی قوم یا ملت یا جماعت (جیسی بھی صورت ہو) کے فنکاروں کی اکثریت مسلم اور صحیح تسلیم کرتی ہے۔''[۲۰] (عابد علی عابد)

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی روایت کی اہمیت کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''شعری اور ادبی سرمایہ کی بنیاد دو عناصر پر ہے ...... یہ عناصر روایت اور تجربہ ہیں۔ ہر زمانہ کے شاعر اور ادیب کو ذہنی، علمی، ادبی، ثقافتی اور فنی روایات کا ایک عظیم ورثہ ملتا ہے۔ جس طرح اس کی رگوں میں اس کے آباؤ اجداد کا خون گردش کرتا ہے اور جس طرح اس کے چہرے مہرے کے نقوش میں اس کے باپ دادا کے نقشے جھلکتے ہیں، اسی طرح فنی اور ادبی تخلیقات میں اسلاف کی روایات کا تسلسل اور عکس نظر آتا ہے۔ ماضی حال سے رشتہ کاٹ کر وجود میں نہیں آ سکتا۔''[۲۱]

بقول فراق گورکھپوری:

''وہی ادبی کارنامہ زندہ جاوید ہوتا ہے جس کی جڑیں ادب وحیات کی قدیم ترین روایات تک

پہنچ جاتی ہیں اور جس میں صبح ازل سے لے کر
آج تک کی زندگی کی صدائیں گونج رہی
ہوں۔'' [۲۲]

قاری کے لیے بھی روایت سے واقفیت ضروری ہے۔ کیونکہ کسی ادبی روایت سے مناسب واقفیت حاصل کیے بغیر ہم اس سے متعلق ادب کو نہ پوری طرح سمجھ سکتے ہیں نہ اس سے محظوظ ہو سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن
ہم کو تقلید تنک ظرفی منصور نہیں

غالب

آن راز کہ در سینہ نہانست نہ وعظ است
بر دار توان گفت بمنبر نتوان گفت

غالب

منصور کا اپنے قطرے کو دریا قرار دینا اور پھانسی پا جانا اپنے دیگر تلازمات سمیت اُردو فارسی شاعری میں ایک ادبی روایت بن چکا ہے۔

اس روایت سے آگہی رکھنے والوں کے لیے مذکورہ بالا اشعار نہ صرف یہ کہ بامعنی ہیں بلکہ اپنے علامتی طرزِ اظہار اور فکری خوبیوں کے باعث اعلیٰ درجے کے اشعار ہیں۔ دوسرے شعر میں منصور کا ذکر بھی موجود نہیں لیکن ہمارا ذہن روایت آشنا ہونے کے باعث دار کی علامت کے ذریعے منصور کے واقعے تک پہنچ جاتا ہے اور شعر کی تفہیم و تحسین کی راہیں کھل جاتی ہیں۔

ادبی روایت اسی طرح کام کرتی ہے اور اسی طرح ہمارے ادبی شعور کی تشکیل و تکمیل میں حصہ لیتی ہے۔

اُردوئے معلیٰ

اُردو کو اُردوئے معلیٰ کا خطاب شاہ جہان نے اس وقت دیا جب یہ اچھی طرح ادبی خدمات انجام دینے کے قابل ہوگئی۔[۲۳]

ڈاکٹر سہیل بخاری کا خیال ہے کہ:

''۱۶۴۷ء میں قدیم شہر دہلی کے باہر نیا شہر یعنی اُردو محلّہ بس جانے کے ساتھ جب اُردو زبان آگرے سے وہاں پہنچی تو اسے پُرانے شہر کی زبان (ہریانی) سے ممیّز کرنے کے لیے زبان اُردوئے معلیٰ کہا گیا لیکن یہ زبان دہلی کے عوام کی زبان نہیں تھی۔'' [۲۴]

ارفعیت

(SUBLIMITY)

عظیم ادب کی یہ صفت کہ وہ قاری کو ایک بلندتر، انبساط آگیں اور وجد انگیز جذباتی اور تخیلی سطح تک لے جاتا ہے۔ لون جائی نس کی اصطلاح میں Sublimity کہلاتی ہے جس کا ترجمہ سید عبداللہ نے ارفعیت کیا ہے۔ موصوف اس اصطلاح کی وضاحت میں لکھتے ہیں:

''لون جائی نس کا خیال ہے کہ ادب کی سب سے بڑی خوبی یا صفت جو قاری پر سب سے زیادہ اثر انداز ہوتی ہے Sublimity یا ارفعیت ہے۔ یہ ادب کے جملہ خصائص کی جامع صفت ہے اور خیالات کا شرف اور اسلوب کا شکوہ Grandeur اس میں بطور اجزا شامل ہیں۔'' [۲۵]

اورخودلون جائی نس نے حسبِ ذیل امور کوارفعیت کے سرچشمے قرار دیا ہے:
(الف) فکروخیال کا شکوہ۔
(ب) انسانی جذبات و ہیجان کے بارے میں فنکار کا بھرپور اورصحت مندانہ رویہ۔
(ج) محسنات لفظی و معنوی کے استعمال میں ایک خاص قسم کا سلیقہ۔
(د) اظہار و بیان کا باوقار انداز یعنی صحیح الفاظ کا انتخاب اور استعارات وغیرہ کا برمحل استعمال۔
(ہ) ادب پارے کی خارجی رفعت وعظمت۔"[۲۶]

ارکان استعارہ

دیکھیے: "استعارہ"۔

ارکان تشبیہ

دیکھیے: "تشبیہ"۔

ارکان خمسہ (اُردو نثر کے)

اُردو نثر کے ارکان خمسہ سے مراد اُردو کے وہ پانچ ادیب ہیں جن کی گراں قیمت نثری تخلیقات نے عہد سرسید کو اُردو نثر کا عہد زریں بنادیا۔ یہ پانچ ادیب ہیں:

سرسیّد احمد خاں، مولوی نذیر احمد دہلوی، مولانا الطاف حسین حالی، مولانا شبلی نعمانی اور مولوی محمد حسین آزاد۔

ازلی مثلث

(ETERNAL TRIANGLE)

دنیا کی قدیم ترین عشقیہ کہانیوں کی طرح جدید ترین عشقیہ افسانوں میں بھی کہانی کا ڈھانچا تین اضلاع سے تشکیل پاتا ہے۔ ہیرو، ہیروئن اور ایک تیسرا کردار — مرد یا عورت — جو ان کے درمیان حائل ہو جاتا ہے۔ عشقیہ کہانی کی اس روایت اور کہانی کے اس قدیم ترین ڈھانچے کو اصطلاح میں ازلی مثلث کہا جاتا ہے۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

"عاشق، معشوق اور رقیب۔ یہ مثلث ہر دور میں اور ہر ملک میں مشترک ہے۔ خواہ وہ ہندوستان ہو، ایران ہو یا یونان۔ ماضی ہو حال ہو یا —۔"[۲۷]

استعارہ

غالب نے شاعری میں استعارے کی اہمیت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر
مقصد ہے ناز وغمزہ و لے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

فیض بھی استعاروں سے خوب کام لیتے ہیں۔ استعاروں میں رمز وایما کی جو فراواں گنجائش موجود ہے وہ فیض کی پسند کی چیز ہے:

جان جائیں گے جاننے والے
فیض فرہاد و جم کی بات کرو

استعارہ کے لغوی معنی کسی سے کوئی چیز عاریتاً طلب کرنے کے ہیں۔ علم بیان کی اصطلاح میں استعارہ سے مراد وہ لفظ ہے جو مجازی معنوں میں استعمال ہو اور اس کے حقیقی اور مجازی معنوں میں تشبیہ کا تعلق ہو۔ جب شیر کہہ کر بہادر آدمی، صنم

کہہ کر محبوب اور چاند کہہ کر بیٹا مراد لیا جائے تو یہ استعارہ ہے۔ شاہ حسین ہنیری کوٹھڑی کہہ کر قبر، کالا ہرن کہہ کر نفس امارہ، اور چرخہ کہہ کر جسم انسانی مراد لیتے ہیں۔ یہ سب استعارے ہیں۔ مستعارلہٗ، مستعار منہ اور وجہ جامع ارکان استعارہ ہیں۔ یہ مصرع دیکھیے: ع

پلکوں پہ مچل رہے ہیں انجم

انجم کہہ کر آنسو مراد لیا گیا ہے۔ چنانچہ آنسو مستعارلہٗ انجم مستعار منہ اور گولائی اور چمک دمک وجہ جامع ہے۔

استقرائی تنقید

(INDUCTIVE CRITICISM)

عام طور پر تنقید کو ادبیات ہی کا ایک شعبہ تصور کیا جاتا ہے۔لیکن بعض نقاد تنقید کو ادب کی بجائے سائنس کی ایک شاخ قرار دیتے ہیں۔ پروفیسر مولٹن اس نظریے کے علمبردار ہیں۔ان کے استقرائی تنقید کے نظریے کو سائنٹیفک تنقید کا نام بھی دیا جاتا ہے۔

اس دبستان تنقید کے مطابق اصول انتقاد ہر ادب پارے کے اندر موجود ہوتے ہیں جن کی روشنی میں اسے جانچا جا سکتا ہے۔ خارج سے عائد کردہ یا کسی ادب پارے سے اخذ کردہ معاییر و قوانین کے ذریعے کسی دوسرے ادب پارے کو جانچنا صحیح طریق تنقید نہیں۔ مثلاً شیکسپیئر کے ڈراموں کو ٹریجڈی اور کامیڈی کے ان اصولوں کے مطابق نہیں جانچنا چاہیے جو ارسطو نے اپنے عہد کے بعض یونانی ڈراموں کو سامنے رکھ کر وضع کیے تھے۔ چونکہ ادب بھی حیاتیاتی انواع کی طرح قانون ارتقا کا پابند ہے اس لیے کل کے اصول و قوانین کا اطلاق آج کی ادبیات پر نہیں ہوسکتا اور ایسے قوانین وضع نہیں کیے جا سکتے جو کل کے دور میں کام آ سکیں۔ چنانچہ نقاد کو چاہیے کہ ادب کو ایک مادی شے سمجھتے ہوئے اس پر اسی شکل میں غور کرے، جس شکل میں وہ اس کے سامنے موجود ہے۔ بالفاظ دیگر ایک سائنس دان کی طرح ذاتی پسند اور ناپسندیدگی سے بالاتر ہو کر، غیر جانبداری اور غیر معروضیت کا لحاظ رکھتے ہوئے ادب پارے کا تجزیہ کرے۔ پوری تحقیق اور علمی ذمہ داری کے ساتھ چھان بین اور جانچ پڑتال سے کام لے کر ادب پارے کے حقائق و خصائص سے پردہ اُٹھائے اور ان کے اسباب و علل کا سراغ لگائے۔ جس طرح ایک ماہر نباتات کسی پھول کو اچھا یا بُرا قرار نہیں دے سکتا کیونکہ پھول نہ اچھائیاں رکھتا ہے نہ بُرائیاں بلکہ وہ محض اس کی خصوصیات ہیں۔ اسی طرح نقاد بھی خصوصیات معلوم کر سکتا ہے۔ان کی تشریح کر سکتا ہے لیکن انھیں معائب یا محاسن قرار نہیں دے سکتا اور نہ ان کی بنا پر کسی کی عظمت کے بارے میں فیصلہ صادر کر سکتا ہے۔

سائنسی قوانین مشاہدات پر مبنی ہیں اور وہ ہمیں صرف یہ بتاتے ہیں کہ کوئی چیز کیا ہے۔ یہ امر سائنس کی اقلیم سے باہر ہے کہ اس شے کو کیا ہونا چاہیے۔ بالفاظ دیگر سائنس دان ''ہست'' سے بحث کرتا ہے۔''بایست'' اس کے دائرہ بحث سے باہر ہے۔اسی طرح نقاد کو بھی چاہیے کہ اپنی بحث کو ادب پارے کے ''ہست'' تک محدود رکھے ''بایست'' کے چکر میں نہ پڑے۔اس طرح نقاد کا کام سائنٹفک تعارف تک محدود ہو جاتا ہے اور استقرائی یا سائنسی تنقید کے علمبرداروں کے نزدیک تنقید کا منصب یہی ہے۔

اسلوب

(STYLE)

اسلوب سے مراد کسی ادیب یا شاعر کا وہ طریقہ، ادائے مطلب یا خیالات و جذبات کے اظہار و بیان کا وہ ڈھنگ ہے

جو اس خاص صنف کی ادبی روایت میں مصنف کی اپنی انفرادیت (انفرادی خصوصیات) کے شمول سے وجود میں آتا ہے اور چونکہ مصنف کی انفرادیت کی تشکیل میں اس کا علم، کردار، تجربہ، مشاہدہ، افتادِ طبع، فلسفۂ حیات اور طرزِ فکر و احساس جیسے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں۔ اس لیے اسلوب کو مصنف کی شخصیت کا پرتو اور اس کی ذات کی کلید سمجھا جاتا ہے۔[۲۸]

اشتیاق تذبذب
(SUSPENSE)

کسی کہانی کے قاری، سامع یا ناظر کی وہ کیفیت انتظار جس میں ذہن اس تجسس آمیز سوال سے دوچار ہوتا ہے کہ اب کیا ہوگا، اب کیا ہونے والا ہے Suspense کہلاتا ہے۔ کسی کہانی میں تجسس افروزی کی اس خاصیت کو بھی Suspense کی اصطلاح سے یاد کیا جاتا ہے۔ اُردو میں اس کا ترجمہ اشتیاق تذبذب کیا جاتا ہے۔ کہانی کسی شکل میں کہی جائے اس میں دلچسپی پیدا کرنے کے لیے اشتیاق تذبذب کو ہر موڑ پر برقرار رکھنے کا اہتمام کرنا پڑتا ہے اور ڈرامے میں تو اس کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔

اصطلاح
(TERM)

اصطلاح سے مراد ہے وہ لفظ جو اپنے اصل معنی کی بجائے کسی خاص علم یا فن کے دائرے میں مخصوص معنوں کے لیے استعمال ہوتا ہے اور اس علم یا فن سے تعلق رکھنے والے لوگ ان معنوں پر اتفاق رکھتے ہیں، جمع، تفریق، ضرب، تقسیم، جذر، خارج قسمت اور کلیہ فیثا غورث وغیرہ ریاضی کی اصطلاحات ہیں۔ رسد، طلب اور افادۂ مختتم معاشیات کی اصطلاحات ہیں۔ ایڈی پس الجھاؤ، مساکیت، اجتماعی لاشعور اور نرگسیت نفسیات کی اصطلاحات ہیں۔ ہر علم کی اپنی اصطلاحات ہوتی ہیں اور یہ ممکن ہے کہ ایک لفظ سے دو مختلف علوم کے دائروں میں دو مختلف اصطلاحی مفاہیم وابستہ ہوں۔ مثال کے طور پر ریاضی میں مخمس کے معنی ہیں پانچ ضلعوں سے گھری ہوئی شکل جب کہ شاعری کی اصطلاح میں مخمس کے معنی ہیں۔ نظم کی ایک مخصوص ہیئت جس میں ہر بند پانچ مصرعوں کا ہوتا ہے۔ اصطلاح اور اصطلاح سازی کی ضرورت کے بارے میں وحیدالدین سلیم لکھتے ہیں:

> ''اصطلاح کی ضرورت ایسی نہیں جس سے لوگ آگاہ نہ ہوں۔ اگر اصطلاحیں نہ ہوں تو ہم علمی مطالب کے ادا کرنے میں طول لاطائل سے کسی طرح نہیں بچ سکتے۔ جہاں ایک چھوٹے سے لفظ سے کام نکل سکتا ہے وہاں بڑے بڑے لمبے لمبے جملے لکھنے پڑتے ہیں اور ان کو بار بار دُہرانا پڑتا ہے۔ لکھنے والے کا وقت جدا ضائع ہوتا ہے اور پڑھنے والے کی طبیعت جدا ملول ہوتی ہے۔ اصطلاحیں درحقیقت اشارے ہیں جو خیالات کے مجموعوں کی طرف ذہن کو فوراً منتقل کر دیتے ہیں۔''[۲۹]

اضافی اضافیت
(RELATIVE RELATIVITY)

ہم دو انچ لمبے خط کو چھوٹا یا بڑا نہیں کہہ سکتے۔ البتہ اگر دو انچ لمبے خط کا ایک انچ لمبے خط سے مقابلہ کیا جائے تو اسے بڑا کہیں گے۔ لیکن یہی دو انچ لمبا خط جب تین انچ لمبے خط کے مقابلے پر رکھا جائے گا تو چھوٹا قرار دیا جائے گا؛ یعنی کوئی شے نہ

چھوٹی ہوتی ہے نہ بڑی۔ بلکہ وہ کسی دوسری شے کی نسبت سے چھوٹی یا بڑی ہوتی ہے۔ چھوٹائی اور بڑائی اضافی امور ہیں۔ اسی طرح جب ہم کسی کتاب کو ضخیم، کسی نظم کو اثر انگیز اور کسی عبارت کو سادہ کہتے ہیں تو اس وقت یہ بات ملحوظ رکھنی چاہیے کہ ضخامت، اثر انگیزی اور سادگی اضافی امور ہیں۔ وقار عظیم اثر انگیزی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اثر انگیزی ایک اضافی شے ہے ایک ہی چیز دو مختلف لوگوں پر دو مختلف اثر ڈالنے کے علاوہ خود ایک ہی شخص پر دو مختلف حالتوں میں دو مختلف اثر ڈالتی ہے۔ پھر اس بدلتے اور شاید کبھی کبھی ٹوٹتے ہوئے پیمانے کو پرکھ کا آخری پیمانہ سمجھنے والے کسی حد تک حق بجانب ہیں۔''[30]

مولانا حالی سادگی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''سادگی ایک اضافی امر ہے۔ وہی شعر جو ایک حکیم کی نظر میں محض سادہ اور سمپل معلوم ہوتا ہے اور جس کے معنی اس کے ذہن میں بمجرد سننے کے متبادر ہو جاتے ہیں اور جو خوبی اس میں شاعر نے رکھی ہے اس کو فوراً ادراک کر لیتا ہے۔ ایک عامی اس کے سمجھنے اور اس کی خوبی دریافت کرنے سے قاصر ہوتا ہے۔''[31]

اظہار

(EXPRESSION)

کروچے کے نظریۂ اظہار اور اظہاریت کی تحریک کے وجود میں آنے سے پہلے اظہار کے معنی تھے۔ اپنے مافی الضمیر کو دوسروں کے لیے کسی خارجی شکل مثلاً الفاظ، الوان اور خطوط میں منتقل کرنا۔ چونکہ کلام کے لیے لازم تھا کہ وہ دوسروں کے لیے بامعنی ہو اس لیے دنیائے ادب میں اظہار اور ابلاغ کے درمیان نظریاتی فاصلے بھی حائل نہ تھے۔ لیکن اب اظہار کے لیے لازم نہیں رہا کہ وہ دوسروں کے لیے بامعنی ہو۔ اس لیے ابلاغ سے اس کا رشتہ کٹ چکا ہے۔

ریاض احمد لکھتے ہیں:

''ابلاغ حقائق کی پیشکش کرتا ہے، اظہار اس کے مقابلے میں حقائق کے شخصی، ذاتی یا انفرادی تاثر کو پیش کرنے کا نام ہے۔ ابلاغ موضوع کی منطق تک محدود رہتا ہے اور اظہار پوری شخصیت کو احاطہ کرتا ہے۔''[32]

اظہاریت

(EXPRESSIONISM)

اظہاریت ادب اور نقاشی کی ایک معروف تحریک ہے۔ سیّد عبداللہ اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

''تاثریت Impressionism خارج پر زور دینے میں جس انتہا تک پہنچی۔ اس تحریک نے عین اس کی مخالف سمت اختیار کی۔ اس مسلک کے پابند لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہم اپنے لیے تصویر بناتے ہیں یا لکھتے ہیں اس لیے انھیں اس کی کچھ پرواہ نہیں کہ ان کے بارے میں کوئی کیا کہتا ہے۔ آزادی اس گروہ کا ایمان ہے۔ وہ کسی چیز کی تصویر نہیں بناتے بلکہ تصویر کا وہ تصور پیش کرتے ہیں جو آرٹسٹ کو نظر آیا۔ ان کی یہ تصویریں کیا ہیں؟ روشنی رنگوں اور خطوں کا ایک مبہم اور ناقابل فہم خاکہ۔ اس گروہ کو کروشے کے خیالات سے بڑی تقویت

ملی۔ یہ تاثریت یا سرسری نظر سے اثر قبول کر کے اشیاء کی نقاشی کے خلاف بغاوت ہے۔ان کا عقیدہ ہے کہ تحت الشعور کی دنیا میں حقیقت کا ایک اور اعلیٰ رُخ موجود ہے۔اس لیے اندر کے اشارے پر چلنا چاہیے۔'' [۳۳]

اعیان
(IDEAS)

افلاطون ہماری اس مادی، مدرک بالحواس اور خارجی دنیا سے ماورا ایک ایسی دنیا کا بھی قائل تھا جو تعقلات ، اعیان یا امثال کی دنیا ہے۔ یہ دنیا ہمارے ذہن سے باہر اپنا جداگانہ، آزاد اور مستقل وجود رکھتی ہے، اس مدرک بالحواس دنیا میں جو اشیا نظر آتی ہیں۔ وہ عالم امثال میں موجود امثال یا اعیان کی ناقص نقلیں یا سائے ہیں۔حسن، خیر، صداقت اور انصاف وغیرہ کا مثالی وجود ازلی، ابدی، تغیر ناپذیر، مستقل بالذات اور غیر مخلوق اعیان یا امثال کی شکل میں عالم مثال میں موجود ہے اور دنیا میں حسن، خیر، صداقت اور انصاف جہاں بھی ہے، اس مثالی وجود کی نقل یا اس کا سایہ ہے۔ بلکہ افلاطون کے نزدیک صفات کے علاوہ مادی اجسام اور اس کے خواص بھی اعیان کی صورت میں عالم مثال میں وجود رکھتے ہیں۔مثلاً ایک مثالی صراحی عالم اعیان میں موجود ہے اور دنیا بھر کی صراحیاں اس کی ناقص نقلیں ہیں۔ اس طرح ایک مثالی گھوڑا، ایک مثالی درخت، ایک مثالی رنگ، ایک مثالی ذائقہ، ایک مثالی ترشی بھی عالم اعیان میں موجود ہے۔ اس طرح افلاطون کے عالم امثال میں تمام اسمائے نکرہ کے اعیان یا امثال موجود ہیں:

''افلاطون کے نظریہ امثال کا اپنا ایک تاریخی پس منظر ہے۔ ارسطو کے کہنے کے مطابق یہ نظریہ دراصل دبستان ایلیا ہیراکلیٹس اور سقراط کے اثرات کا نتیجہ ہے۔سب سے پہلے دبستان ایلیا کے فلسفیوں نے عقل اور حواس میں تمیز کی تھی اور عقل کو حواس پر فوقیت بخشی تھی۔ ہیراکلیٹس نے بھی حواس کے نتائج کو غیر حقیقی اور پُرفریب قرار دیا اور صرف عقل کو اس بات کا اہل سمجھا کہ وہ حقائق کا وقوف حاصل کر سکے۔ سوفسطائیوں نے پہلی مرتبہ حواس کو سچائی کا معیار سمجھا۔جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ علم، اخلاق اور معاشرت کے بارے میں افکار انارکی کے رجحانات کا شکار ہوگئے۔سقراط نے اس انارکی کو ختم کرنے کے لیے دعویٰ کیا کہ علم تصورات پر مبنی ہوتا ہے۔تصور چونکہ عقلی اور ذہنی ہوتا ہے لہٰذا سقراط نے گویا عقل کی بالادستی کو پھر سے قائم کیا۔ افلاطون نے تصورات کو مابعد الطبیعیاتی جوہر عطا کیا اور قرار دیا کہ امثال ہی اصل حقیقت ہیں۔'' [۳۴]

مادی دنیا کی اشیاء ان امثال کی نقلیں ہیں۔خود مادی عالم، عالم امثال کی نقل ہے۔شاعر مادی دنیا اور اس کی اشیاء کی نقل پیش کرتا ہے گویا نقل درنقل کا مرتکب ہوتا ہے۔ چونکہ ارسطو کسی عالم امثال کا قائل نہیں اور اس کے نزدیک ہماری مادی دنیا ہی حقیقی ہے۔اس لیے وہ نقل کا تو قائل ہے نقل در نقل کا قائل نہیں۔

شیلے نے افلاطون کے نقل در نقل کے نظریے کو مسترد کرنے کے لیے افلاطون کے نظریہ اعیان ہی سے مدد لی ہے اور

دعویٰ کیا ہے کہ شاعر تخیل سے کام لے کر عالم اعیان یا عالم امثال سے براہِ راست تعلق قائم کر لیتا ہے اور چونکہ عالم اعیان نقل یا پرتو نہیں بلکہ خود افلاطون کے نظریے کے مطابق حقیقت ہے۔ اس لیے شاعر نقل کی نقل کا مرتکب نہیں ہوتا بلکہ حقیقت کی عکاسی کرتا ہے۔[۳۵]

(نیز دیکھیے: ''نقل اور اسمائی'')

اقدار

(VALUES)

''ہم جانتے ہیں کہ ہماری روزمرہ دنیوی زندگی میں بعض معاملات یا اشیاء اہم سمجھے جاتے ہیں بعض غیر اہم۔ بعض کو ہم عزیز جانتے ہیں اور بعض کو حقیر گردانتے ہیں۔ انہی ترجیحات کو اقدار کہتے ہیں اور انہی کے عملی اظہار سے ہماری سماجی زندگی کا نقشہ بنتا ہے۔''[۳۶] (فیض احمد فیض)

اور جناب فیض احمد فیض نے اقدار کی اہمیت کو جانچنے کے لیے یہ معیار مقرر کیا ہے کہ:

''وہ اقدار بنیادی اور اہم ہیں جن کے حصول پر دوسری بہت سی اقدار کے حصول کا انحصار ہے ...... بنیادی اور اہم اقدار وہ ہیں جو بنیادی اور اہم خواہشات کو تسکین دیتی ہیں اور بنیادی اور اہم خواہشات وہ ہیں جن کی تسکین سے اور بہت سی خواہشات کی تسکین وابستہ ہے پس بہتر اور اعلیٰ نظام اقدار وہ ہے جس پر عمل پیرا ہونے سے انسانی فطرت کی زیادہ سے زیادہ تسکین ممکن ہو اور کم سے کم خواہشات کا خون کرنا پڑے۔''[۳۷]

اقدارِ اعلیٰ

(HIGHER VALUES)

''انسانی تجربے نے وسیع پیمانے پر فیصلہ کر دیا ہے کہ تین چیزیں ایسی ضرور ہیں جو محض اپنی ذات کے لیے جانی جاتی ہیں جو اپنا مقصد آپ ہوتی ہیں یعنی صداقت، خیر اور حسن۔''[۳۸] (جوڈ)

حسن، خیر اور صداقت کو اعلیٰ اقدار قرار دیا جاتا ہے۔ دراصل اقدار اعلیٰ سے مراد وہ قدریں ہیں جو بجائے خود اتنی اہمیت کی حامل ہیں کہ انھیں مقصود بالذات قرار دیا جا سکتا ہے۔ اقدار اعلیٰ کے مفہوم میں اقدار آفریں، اقدار برتریں اور بنیادی اقدار کی تراکیب بھی دیکھنے میں آتی ہیں۔ سید علی عباس جلال پوری لکھتے ہیں:

''قدریں دو قسم کی ہیں: وسائلی قدریں اور بنیادی قدریں۔ ہمیں بعض اشیاء اس لیے اچھی لگتی ہیں کہ وہ دوسری چیزوں کے حصول میں مددگار ثابت ہو سکتی ہیں۔ یہ وسائلی قدر رکھتی ہیں۔ مثلاً ایک شخص دن رات دولت سمیٹنے میں مصروف رہتا ہے تا کہ دولت کے وسیلے سے وہ حکومت حاصل کر سکے۔ لیکن بعض چیزیں ایسی بھی ہیں جو فی نفسہٖ اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ چیزیں بنیادی قدر کی حامل ہوتی ہیں۔ اس مفہوم میں حسن، خیر اور صداقت کو بنیادی قدریں سمجھا جا سکتا ہے۔ کیونکہ انھیں کسی دوسری شے کے حصول کا وسیلہ نہیں بنایا جا سکتا۔

بلکہ وہ خود اپنی ذات میں ہماری ذوق آسودگی
اور قلبی طمانیت کا باعث ہوتی ہیں۔''[۳۹]

اکتسابی

وہبی کی متضاد اصطلاح ہے۔ اکتسابی کے معنی ہیں وہ ہنر، فن، استعداد یا خصوصیت جسے انسان سعی و اکتساب کے ذریعے حاصل کر سکے۔ مثلاً کسی زبان پر عبور۔ اکتساب کے لغوی معنی کمانے یا ذاتی محنت سے حاصل کرنے کے ہیں۔ رشید احمد صدیقی کا یہ جملہ پطرس بخاری کے بارے میں ہے:

''ان کی اُردو اکتسابی ضرور ہے۔ لیکن ان کی
ظرافت قطعاً وہبی ہے۔''[۴۰]

(نیز دیکھیے: ''وہبی'')

التزام مالایلزم

دیکھیے: ''قادرالکلامی۔''

المیہ

(TRAGEDY)

عام طور پر ٹریجڈی کا ترجمہ المیہ ہی کیا جاتا ہے لیکن نیاز فتح پوری نے ٹریجڈی کے لیے حزنیہ کی اصطلاح استعمال کی ہے۔[۴۱] جو مقبول نہیں ہو سکی۔

ایڈورڈ اے رائٹ نے لکھا ہے:

''قدیم یونانی ڈراموں میں ہیرو دیوتاؤں
(تقدیر) کے خلاف نبرد آزما ہوتا تھا اور ہار جاتا
تھا۔ عہد الزبتھ کے انگریزی ڈراموں میں ہیرو
اپنی ذات کے کسی حصے، سیرت کے کسی خلا،
اپنے کردار کی کسی فروگزاشت یا خامی کے
خلاف جنگ کرتا تھا اور ہار جاتا تھا۔ جدید ڈرامے
کا ہیرو اپنے ماحول سے برسرِ پیکار رہتا ہے اور
ہار جاتا ہے۔ غرض یہ کہ المیہ کو فرد کی یہ شکست
ہی المیہ بناتی ہے جو ایک برتر طاقت کے
مقابلے میں بشریت کا مقدر ہے۔''[۴۲]

المیہ کا المناک انجام عام طور پر ڈرامائی تصادم یا کسی ایسی غلط فہمی کا جو اس ڈرامائی عمل کا سرچشمہ ہے، بلا واسطہ اور ناگزیر نتیجہ ہوتا ہے۔ المیہ کے شدید جذباتی تناؤ کو کم کرنے یا زندگی کے تضاد کا تاثر دینے کے لیے المیہ میں طربیہ کے عناصر بھی شامل کر لیے جاتے ہیں۔ (نیز دیکھیے: ''تزکیۂ جذبات، تصادم، اشتیاق تذبذب، ایکٹ، سین، سینکائی المیہ، انتقامی المیہ، خونی المیہ، وحدت زماں، وحدت مکاں، وحدت عمل اور میلوڈراما)۔''

الیگری

(ALLEGORY)

الیگری سے مراد ہے:

''ایسی کہانی جس میں علامتوں کا ایک باقاعدہ
نظام ہو، جو مجردات اور ان کے روابط کو حتیٰ الامکان
صحت کے ساتھ مقرون اشیاء، اشخاص اور واقعات
کی شکل میں پیش کرے۔''[۴۳]

گویا الیگری ایک منظوم یا نثری کہانی ہے جس میں اشیاء، اشخاص اور واقعات کی حیثیت تمثیلی ہوتی ہے یعنی ان میں سے ہر ایک چند مخصوص تصورات و مجردات کی نمائندگی کرتا ہے۔

دراصل الیگری ایک طویل استعارہ ہے۔ جس کی نوعیت استعارہ بالتصریح کی ہے۔ یہ بھی استعارے کی طرح ایک چیز

کے بھیس میں کسی دوسری چیز کو بیان کرتی ہے۔ مجردات کو مقروں اشیاء یا اشخاص کا روپ دے دیتی ہے۔ کرداروں کو تجسیم کے ذریعے اسم بامسمیٰ بنادیتی ہے۔ [۴۴]

الیگری میں کردار انسانوں کی نہیں انسانی خصوصیات کی نمائندگی کرتے ہیں اور اعمال و واقعات میں ان کی خارجی واقعیت نہیں بلکہ روحانی یا معنوی اہمیت مقصود ہوتی ہے۔ اچھی تمثیل کے لیے ضروری ہے کہ کہانی کا ہر حصہ اور ہر کردار دوہری معنویت کا حامل ہو یعنی کہانی اس قابل ہو کہ اس کے تمام اجزا سے مجازی یا تمثیلی مفہوم اخذ کیا جا سکے اور الیگری معانی کی دونوں سطحوں پر ایک مربوط کہانی ہو۔

بنین (Bunyan) کی "Pilgrim's Progress" ایک معروف الیگری ہے۔ اس کے مرکزی کردار کا نام کرسچین ہے جو مقدس آسمانی شہر تک پہنچنے کے لیے گھر سے نکلتا ہے۔ اس کے کٹھن سفر میں پیش آنے والا ہر واقعہ روحانی زندگی بسر کرنے والوں کی راہ میں آنے والے کسی نہ کسی دشوار گزار مرحلے کی نمائندگی کرتا ہے۔ سپنسر کی "Fairy Queen" بھی یورپی ادب کی ایک مشہور الیگری ہے۔

> ''اس کے پہلے حصے میں جو شاعرانہ تمثیل نگاری کی اعلیٰ ترین مثالوں میں سے ہے۔ پرہیز گاری کے شہسوار کا قصہ بیان کیا گیا ہے۔ یہ شہسوار اپنی محبوبہ، حق کے ساتھ میدان عمل کو طے کرتا ہوا، غلطی کے اژدھے کو مار کر ریاکاری کی جادوگرنی کے جال سے نکل کر پھر حق سے ہم آغوش ہو جاتا ہے۔'' [۴۵]

الیگری کا قصہ ہمیشہ اخلاقی ہوتا ہے۔ اُردو میں وجہی کی ''سب رس'' الیگری کی ایک نمائندہ مثال ہے لیکن ''سب رس'' کا قصہ وجہی کا طبع زاد نہیں بلکہ قصہ اس نے فتاحی نیشاپوری سے لیا ہے۔ عقل، عشق، حسن، دل، نظر، ناموس، غمزہ، توبہ، ہمت، قامت اور زلف وغیرہ اس الیگری کے کردار ہیں۔ شہرتن، شہر عافیت، شہر دیدار، گلشن رخسار وغیرہ مقامات ہیں اور مجردات کی اس تجسیم کے ذریعے عقل و عشق اور حسن و دل کی تمثیلی کہانی کہی گئی ہے۔

امثال

دیکھیے: ''اعیان''

انارکی

(ANARCHISM)

انارکسٹ

(ANARCHIST)

وہ شخص جس کا یہ عقیدہ ہو کہ معاشرے پر کسی بھی قسم کے حاکمانہ اقتدار کی ضرورت نہیں انارکسٹ کہلاتا ہے۔

پرودھن کو بابائے انارکی کہا جاتا ہے کیونکہ انارکی یعنی ایک سیاسی نظریے کے طور پر ہر قسم کے حاکمانہ اقتدار سے آزاد معاشرے کا تصور سب سے پہلے اسی نے پیش کیا تھا۔ فراق نے انارکی کا ترجمہ نراج کیا ہے اور الطاف فاطمہ نے انارکزم کے سیاسی نظریے کے لیے نراجیت کی اصطلاح استعمال کی ہے اور انارکسٹ کے لیے نراجیت پسند۔ امریکی مفکر تھورو کا شمار بھی نراجیت پسندوں میں ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک بہترین حکومت وہ ہے جو قطعی حکومت نہ کرے۔

مآخذ:

۱۔ ریڈرز انسائیکلوپیڈیا۔

۲۔ اُردو غزل گوئی، ص ۱۰۷۔
۳۔ لغت سیاسیات (انگریزی) (بڑے آدمی اور ان کے نظریات)

انحطاط پسند
(DECADENTS)

انیسویں صدی کے نصف آخر میں فرانسیسی شاعروں اور ادیبوں کا ایک گروہ سامنے آیا ان لوگوں کے لیے نقادوں نے انحطاط پسند کی اصطلاح وضع کی۔ انحطاط پسندوں کا ادبی رویہ ایک تحریک کی صورت میں اُبھرا اور اس کے اثرات یورپ میں نمودار ہونے والی بہت سی ادبی تحریکوں میں ظاہر ہوئے۔ بیشتر انحطاط پسند شعرا و ادبا کی ذاتی زندگی، معاشرتی زندگی سے مریضانہ انحراف کی نشاندہی کرتی ہے۔ بعض انحطاط پسندوں نے ملکی رواج اور قومی روایات کے خلاف حد درجہ چونکا دینے والا رویہ اختیار کیا۔ اُن کا ادبی رویہ بھی اسی سماجی رویے سے مطابقت رکھتا تھا۔ چنانچہ انحطاط پسندوں نے مروجہ جمالیاتی معاییر، اقدار اور اذواق کے خلاف بغاوت کی۔ خالص ادب کے نام پر شدید قسم کی علامت پسندی، اسرار پسندی، انفرادیت پرستی، اخلاقی اور معاشرتی اقدار سے انحراف کو روا رکھا۔ ماحول سے عدم موافقت کا شدید احساس ان کی نگارشات میں، بیزاری، پراگندہ خیالی، ذہنی بے جہتی اور بیقراری کی شکل میں ظاہر ہوا۔ انحطاط پسندوں نے مواد پر ہیئت کی برتری کو کچھ زیادہ ہی مبالغہ آمیز شکل میں قبول کیا۔ انھوں نے نئی ہیئتوں کی تلاش کی۔ الفاظ کی صوتی کیفیات سے انھوں نے خوب خوب فائدہ اُٹھایا۔ انحطاط پسندوں میں بودیلر، ورلین اور راں بو خاصی نمایاں حیثیت کے مالک ہیں۔ اُردو میں انحطاط پسندوں کے نقطۂ نظر کو محمد حسن عسکری نے اپنے بعض مضامین کے ذریعے بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔

انشا پرداز

جدید تنقید کی اصطلاح میں انشا پرداز سے مراد وہ صاحبِ طرز ادیب ہے جو اپنی نگارشات کے مواد و معنی سے زیادہ اپنے اسلوب کے سہارے ادب میں کوئی مقام حاصل کرے۔ اُردو میں محمد حسین آزاد اپنے اسلوب انشا (یعنی رنگینی بیان، زور ادا، قوت متخیلہ کے غیر معتدل استعمال اور نثر میں شاعرانہ عناصر کی فراوانی) کی بدولت سب سے بڑے انشا پرداز سمجھے جاتے ہیں۔ ''آبِ حیات'' کی تنقیدی حیثیت کو تو کبھی کسی نے تسلیم نہیں کیا۔ اس کی تاریخی اور سوانحی اہمیت کو بھی چیلنج کیا جا چکا ہے۔ اب انشا پردازی کا جادو ہی اس کی بقا کا ضامن ہے۔ چنانچہ آج بھی لوگ اس کتاب کو پڑھتے ہیں اور آزاد کے سحر کار قلم کی داد دیتے ہیں۔ پُرانی تحریروں میں انشا پرداز کی اصطلاح محض ادیب یا نثار کے مترادف کے طور پر مستعمل رہی ہے لیکن آج کل ان معنوں میں اس کا استعمال شاذ ہی نظر آتا ہے۔

انشائیہ
(ESSAY)

انشائیہ ایک اصطلاح کی حیثیت سے Essay کا ترجمہ ہے۔ پہلے پہل اسے بھی مضمون ہی کہا جاتا تھا لیکن مضمون ایک ایسی عام اصطلاح ہے جس کی حدود میں سوانحی مضمون، تحقیقی مقالہ، حتیٰ کہ اخبار کا مقالہ افتتاحیہ بھی شامل ہو جاتا ہے۔ مضمون کی اس خاص قسم کے لیے کسی نئے لفظ کی ضرورت تھی۔ چنانچہ وزیر آغا نے انشائیہ کا لفظ تجویز کیا جو اب اصطلاح کا درجہ اختیار کر چکا ہے۔

انشائیہ کا بانی ایک فرانسیسی ادیب مونتاں (متوفی ۱۵۹۲ء) تھا۔اس نے بعض موضوعات پر ہلکے پھلکے انداز اور نثر کی شکل میں کچھ خیال آرائی کی تھی۔ چونکہ اس کا شمار کسی متداول صنف ادب میں نہیں ہوسکتا تھا۔اس لیے اس نے اسے Essai کا نام دیا جس کے معنی ہیں: (کچھ کہنے کی) کوشش۔بعض لوگوں نے یہ قیاس بھی ظاہر کیا ہے کہ فرانسیسی لفظ Essai اور اس کی انگریزی شکل Essay کی ''اصل عربی لفظ سعی یا السعی (کوشش) ہے اور یہ لفظ سپین میں مسلمانوں کے عہد اقتدار میں فرانس تک پہنچ گیا ہوگا۔

مونتاں کے انشائیے مقبول ہوئے اور انشائیہ جلد ہی ایک صنف ادب کی حیثیت سے ادبی دنیا میں داخل ہو گیا۔ انگریزی میں بیکن نے سب سے پہلے اس صنف ادب سے اعتنا کیا۔انگریزی میں انشائیے نے خوب ترقی کی لیکن غیر محتاط انگریز مصنفین نے اس اصطلاح یعنی Essay کو ہر قسم کی تحریروں کے لیے اس قدر بے احتیاطی سے اور اس حد تک بے دریغ استعمال کیا کہ اس کا صنفی تشخص ہی معرض خطر میں پڑ گیا،تب Essay کو دوسری تحریروں سے (جو درحقیقت Essay تھیں ہی نہیں) ممیّز کرنے کے لیے اسے Personal Essay کا نام دیا گیا جس سے یہ غلط فہمی عام ہوگئی کہ انشائیہ دو قسم کا ہوتا ہے:

۱۔ شخصی اور ہلکا پھلکا
۲۔ غیر شخصی اور ثقیل

اُردو انشائیہ اُردو ادب پر انگریزی اثرات کا نتیجہ ہے۔ سرسیّد احمد خان کو اُردو انشائیے کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔انھوں نے انگریزی انشائیہ نگاروں ایڈیسن اور سٹیل کی تقلید میں ''تہذیب الاخلاق'' کے لیے انشائیے لکھ کر اس صنف ادب کو اُردو میں رواج دیا۔لیکن سرسیّد احمد خان کے اکثر انشائیے مواد کی منصوبہ بندی، منطقی استدلال، علمی تکمیل، جامعیت کی کوشش، معین مقصد اور طرزِ اظہار کی سنجیدگی کے باعث علمی مقالے بن گئے ہیں تاہم ان کے ہاں بعض ایسے مضمون بھی موجود ہیں جو انشائیہ نگاری کے تمام تر نہ سہی اکثر شرطوں پر ضرور پورے اُترتے ہیں جیسے ''اُمید کی خوشی، گزرا ہوا زمانہ اور بحث و تکرار'' وغیرہ۔

انفرادیت

(INDIVIDUALITY)

''انفرادیت سے مراد ہے کسی فرد کی ان
خصوصیات کا مجموعہ جو اسے دوسرے افراد سے
ممیّز کرتی ہیں۔''[۴۶]

ادب کی دنیا میں ان فنی اور فکری خصوصیات کا مجموعہ انفرادیت کہلاتا ہے جن کی بنا پر ہم ایک فنکار کو دوسرے فنکاروں سے الگ پہچان لیتے ہیں۔ اقبال اپنے دردِ ملت اور پیغام عمل کے باعث فارسی اور اُردو کے شعرا میں امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ ان کی انفرادیت ہے۔خواجہ میر درد اپنی روحانی واردات کے صوفیانہ اظہار میں اُردو کے دوسرے شعرا کے مقابلے میں ممتاز اور منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ ان کی انفرادیت ہے۔کوئی ایک خصوصیت بھی انفرادیت کا باعث بن سکتی ہے مگر بنظر غور دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ وہ خصوصیت بھی دراصل بعض خصوصیات کا مجموعہ ہے۔

انفرادیت پرستی

(INDIVIDUALISM)

انفرادیت پرستی سیاسی اور عمرانی افکار کی تاریخ میں شخصی

آزادی کے اس خاص تصور کا نام ہے جس کے مطابق فرد کو معاشرہ اور ریاست دونوں کے مقابلے میں زیادہ اہم قرار دیا جاتا ہے۔

برطانوی ماہر عمرانیات ہربرٹ اسپنسر اور امریکی ماہر عمرانیات ولیم گراہم کے نظریہ عدم مداخلت Laissez Faire کی بنیاد انفرادیت پرستی ہی پر ہے۔ اسپنسر کا خیال ہے کہ ریاست کو ہر حال میں فرد کے تابع ہونا چاہیے۔ سپنسر کے نزدیک ریاست کا کام صرف یہ ہے کہ وہ شہری آزادی کی حفاظت کرے یعنی امن وامان قائم کرے اور حقوق واملاک کے تحفظ کی ضمانت دے۔ باقی امور میں ہر فرد کو آزادی ہونی چاہیے۔ [۴۷]

انقلابی ادب

انقلابی ادب سے مراد وہ ادب ہے جو کسی انقلابی نظریے کی ترجمانی، تبلیغ، تحسین، ترویج یا اشاعت کی غرض سے وجود میں آئے۔ اُردو میں بالعموم یہ اصطلاح ان تخلیقات کے لیے استعمال ہوتی ہے جو معاشی عدم مساوات اور اس کے نتیجے میں ظہور پذیر ہونے والی سماجی ناانصافیوں کے خلاف علم احتجاج بلند کرتی ہیں اور جن میں سرمایہ دارانہ نظام میں محض جزوی تبدیلیوں کی بجائے سماجی اور معاشی ڈھانچے کو بدلنے کی تمنا کا اظہار ہوتا ہے۔ عام طور پر انقلابی ادب کو ترقی پسند مصنفین کی تحریک سے وابستہ سمجھا جاتا ہے۔ ترقی پسند تحریک ۱۹۳۵ء میں وجود میں آئی، لیکن علامہ اقبال کے ہاں انقلابی افکار تمنائے انقلاب کی پوری شدت سمیت اس سے بہت پہلے بھی ملتے ہیں۔ چنانچہ آل احمد سرور کا خیال ہے کہ اردو ادب میں انقلابی شاعری کا آغاز علامہ اقبال کی معروف نظم ''خضرِ راہ'' سے ہوتا ہے۔ نقاد موصوف لکھتے ہیں:

''جنگ عظیم نے آ کر دنیا ہی بدل دی۔ اقبال کی حکیمانہ نظر جو خودی سے زندگی کو جاوداں بنانے کی کوشش میں مصروف تھی مغرب کی تباہ کاری، روس کے انقلاب، سرمایہ داری کے مظالم سے روگردانی نہ کر سکی۔ خضرِ راہ سے اُردو شاعری انقلابی روپ اختیار کرتی ہے جس طرح مسدس (حالی) سے اس نے اصلاحی روپ اختیار کیا تھا۔ یہ خوشی کی بات ہے کہ یہ کام اقبال کے ہاتھوں ہوا۔ جو ہمارے تمام شعرا سے زیادہ بیدار، دور رس اور زندہ ذہن رکھتے تھے۔'' [۴۸]

اوپیرا

(OPERA)

اوپیرا منظوم ڈرامہ ہے۔ جس میں مکالمے بھی منظوم ہوتے ہیں۔ اوپیرا ان معنوں میں غنائی تمثیل ہے کہ اس میں مکالمے بھی گائے جاتے ہیں اور سازوں کی موسیقی ساتھ ساتھ چلتی ہے چنانچہ اوپیرا کے لیے اُردو میں غنائی تمثیل کی اصطلاح بھی استعمال ہوتی ہے۔ اگر کسی ڈراما میں مکالمہ منظوم نہ ہو اور گایا نہ جائے تو ساز وآواز کا اس میں کتنا ہی دخل ہو اسے اوپیرا نہیں کہہ سکتے۔ زیادہ سے زیادہ اسے اوپیرا نما ڈراما کہا جا سکتا ہے۔

جدید اوپیرا ۱۶۰۰ء کے لگ بھگ اٹلی میں ڈرامے سے شوقیہ دلچسپی رکھنے والے بعض اصحاب کی کوششوں کی طفیل نمو پذیر ہوا۔ ان اصحاب کی خواہش تھی کہ قدیم یونانی ڈرامے کی بھرپور غنائیت ڈراموں میں واپس لائی جائے۔

عشرت رحمانی اوپیرا کے بارے میں لکھتے ہیں:

"یہ منظوم ڈرامہ ہے جس کا پلاٹ ٹریجڈی ہو یا کامیڈی، اس کی تدبیرگری اور اسلوب اداجزواً اور کلاً غنائیہ ہوتا ہے۔ اس صنف کی ترتیب و تشکیل کے لیے ڈراما نگار کا ماہر موسیقی ہونا ضروری نہیں مگر شعر و نغمہ سے واقف ہونا لازمی ہے یا وہ شاعر اوپیرا لکھ سکتا ہے جس کو ماہر موسیقار کا اشتراک و تعاون ڈرامہ نگاری کے دوران میں کلیۃً حاصل ہو اور ڈراما کی تدبیر گری کے ساتھ ساتھ نغمہ نگاری کے فرائض خوش اسلوبی سے انجام پاتے رہیں۔"[۴۹]

ایتلاف

(ASSOCIATION OF IDEAS)

نفس انسانی کی یہ ایک نہایت اہم خصوصیت ہے کہ وہ کسی معمولی سی چیز کا سہارا لے کر کسی ایک تصور، خیال، یاد یا تمثال سے کسی دوسرے تصور، خیال، یاد یا تمثال تک بسہولت و سرعت منتقل ہو جاتا ہے۔ نفس انسانی کے اس عمل کو ایتلاف، تلازم افکار، تلازم خیال یا تلازم ذہنی جیسی اصطلاحات سے یاد کیا جاتا ہے۔ مقاربت (=قرب زمانی اور قرب مکانی) مماثلت اور تضاد وہ تین سہارے ہیں جن سے کام لے کر نفس انسانی ایک کیفیت ذہنی سے دوسری کیفیت ذہنی تک منتقل ہوتا ہے۔ بعض لوگوں نے علت اور معلول کے تعلق کو بھی رابطۂ ایتلاف کے طور پر اہمیت دی ہے۔ علم بدیع کی اصطلاح میں ایتلاف مراعات النظیر کی مترادف اصطلاح ہے۔

(دیکھیے: مراعات النظیر)۔[۵۰]

ایجاز

ایسا اختصار علم معانی کی اصطلاح میں ایجاز کہلاتا ہے جو معانی مقصود (= مدعا) کے ابلاغ میں کسی تخفیف کا موجب نہ ہو۔ یعنی جب معانی کی ضرورت سے نسبتاً کم الفاظ استعمال کر کے پورے معانی کا ابلاغ ہو جائے تو یہ ایجاز ہے۔ ڈاکٹر زبریٰ خانلری نے سعدی کے حسب ذیل شعر کو ایجاز کی خصوصیت کا حامل قرار دیا ہے:

عشق دیدم کہ در مقابل صبر
آتش و پنبہ بود و سنگ و سبوی

مآخذ:

بحر الفصاحت۔ کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم، فرہنگ ادبیات فارسی دری۔

ایڈی پس الجھاؤ

(OEDIPUS COMPLEX)

آسٹریا کے محلل نفس فرائڈ کی وضع کردہ اصطلاح ہے۔ جب بیٹا اپنی اماں کے ساتھ مریضانہ محبت اور بے طرح وابستگی (جنسی میلان) رکھتا ہو اور اس کے برعکس اپنے باپ سے رقیبانہ تنفر محسوس کرے تو نفسیات کی اصطلاح میں اسے ایڈی پس الجھاؤ کہتے ہیں۔ فرائڈ نے یہ اصطلاح یونانی دیومالا کی ایک مشہور کہانی سے اخذ کی ہے۔ اس کہانی کے مطابق ایڈی پس نے بے خبری کے عالم میں اپنے باپ کو قتل کر کے اپنی ماں سے شادی کر لی تھی۔ فرائڈ کی اصطلاح میں ایڈی پس الجھاؤ بہت زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن اس کی حیثیت ایک مفروضے سے زیادہ نہیں۔ چنانچہ علمائے عمرانیات نے اس کی صداقت کو ٹھوس تاریخی اور عمرانی بنیادوں پر چیلنج کیا ہے۔ مثال کے طور پر میلی

نوسکی نے فرائڈ کے اس نظریے کو کہ ایڈی پس الجھاؤ کو انسانی فطرت کے سمجھنے میں لگ بھگ مرکزی حیثیت حاصل ہے، اس بنا پر رد کر دیا ہے کہ عہد قدیم میں تو مادری نظام معاشرہ قائم تھا اور مادری نظام معاشرہ میں یا تو باپ نامعلوم ہوتا ہے اور اگر معلوم ہو تو اسے بیٹوں یا بیوی پر کسی قسم کا اختیار ہی حاصل نہیں ہوتا۔ بچے ماں کے نام سے پہچانے جاتے ہیں۔ چنانچہ اس امر کا امکان ہی نہیں ہوتا کہ لڑکا باپ سے نفرت کرے اور اسے ماں کی محبت میں اپنا رقیب سمجھے۔

مآخذ:

لغت نفسیات (انگریزی) تحلیل نفسی۔ سٹینڈرڈ انگلش اُردو ڈکشنری۔

Psychology Made Easy by Abraham p. Sperling (Glossary)

ایذا پرستی

دیکھیے: ''مسا کیت''۔

ایطا

ایطا کے لغوی معنی ہیں پامال کرنا۔ جب قافیہ میں موافقت روی کے بغیر معنی واحد پر حروف زائد کی تکرار ہو تو اس عیب کو علم قافیہ کی اصطلاح میں ایطا کہتے ہیں۔ جب حروف زائد کی یہ تکرار خوب ظاہر نہ ہو تو اسے ایطائے خفی کہتے ہیں۔ جیسے دانا اور بینا کے آخر میں الف زائد ہے اور مکرر ہے مگر کثرت استعمال کے باعث جزوِ کلمہ معلوم ہوتا ہے۔ جب حرف زائد کی یہ تکرار خوب ظاہر ہو تو اسے ایطائے جلی کہتے ہیں۔ مثلاً چلتا ہے اور کہتا ہے میں ''تا ہے'' علامت فعل حال ہے جس کی لفظاً اور معناً تکرار ہوئی ہے۔ یہ علامت الگ کر لی جائے تو باقی چل اور کہہ رہ جاتے ہیں جو ہم قافیہ نہیں۔ کیفی کے نزدیک ایطا اور شایگاں ہم معنی اصطلاحات ہیں۔

مآخذ:

نکات سخن، چھان بین، خطوط غالب، کیفیہ، بحر الفصاحت، فرہنگ ادبیات فارسی دری۔

(ب)

باریکی خیال

قدیم نقادوں نے بالعموم نفسیاتی بصیرت یا مشاہدات کی گہرائی کو باریکی خیال کی اصطلاح سے ظاہر کیا ہے۔ چنانچہ مسعود حسن رضوی ادیب اس اصطلاح کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اس سے مراد ہے کہ خیال سطحی نہ ہو بلکہ انسانی فطرت کے گہرے مطالعے اور کائنات کے وسیع مشاہدے کا نتیجہ ہو۔ سیدھی سی بات کو پیچ دے کر بیان کرنا کوئی دور از کار استعارہ یا استعارہ در استعارہ استعمال کرنا، خلاف قیاس مبالغے سے کام لینا خیال کی باریکی نہیں طرزِ ادا کی پیچیدگی ہے جو شعر کا حسن نہیں عیب ہے۔''[۱]

اور حسبِ ذیل اشعار نقاد موصوف نے باریکی خیال کی مثالوں کے طور پر پیش کیے ہیں:

بس ہجوم نا اُمیدی خاک میں مل جائے گی
یہ جو اک لذت ہماری سعی بے حاصل میں ہے

اب عشق کو درکار ہے اک عالم حیرت
کافی نہ ہوئی وسعت میدان تمنا

کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی
آشیاں اپنا ہوا برباد کیا

کہاں کہاں دلِ مشتاق دید نے یہ کہا
وہ چمکی برقِ تجلی وہ کوہ طور آیا

باون اکھری

دیکھیے: ''سی حرفی''۔

بت، بت شکنی

(ICON, ICONOCIASM)

تنقید ادبیات کی اصطلاح میں بت سے مراد ہے کوئی شے، تصور، عقیدہ، نظریہ، روایت یا کوئی شخصیت جسے زندگی کے کسی شعبے میں اپنے جائز استحقاق سے بہت زیادہ عزت وحرمت حاصل ہو جائے اور اس طرح وہ ندرتِ فکر وعمل کی راہ میں حائل ہونے لگے۔ انھی بتوں کے خلاف علمِ بغاوت بلند کرنے کو اصطلاح میں بت شکنی کہتے ہیں۔ علامہ اقبال فرماتے ہیں:

''زبان کو میں ایک بت تصور نہیں کرتا جس کی پرستش کی جائے بلکہ اظہارِ مطالب کا ایک انسانی ذریعہ سمجھتا ہوں۔''[۲]

انفرادیت کی خواہش اور باطن کی دنیا میں پنپتا ہوا باغیانہ میلان بت شکنی کی شکل اختیار کرتا ہے۔ فکر ونظر کے نئے زاویے تلاش کرنے کی کوشش بھی بسا اوقات بت شکنی پر منتج ہوتی ہے۔ مسلمات کی میکانکیت کے خلاف فنکار کے ذہن میں ردِعمل پیدا ہوتا ہے تو اس کا اظہار بھی بت شکنی کی صورت میں ہوتا ہے۔

بدیہہ گوئی

کسی موقع کی مناسبت سے اور پیش از وقت غور وفکر کے بغیر شعر کہنے کو بدیہہ گوئی کہتے ہیں۔ روایت ہے کہ ایک سہانے وقت میں شاگردوں نے آتش سے غزل کہنے کی فرمائش کی:

''گو کہ آتش کا دل بجھا ہوا تھا لیکن طبیعت میں جوانی کا زور بھرا تھا۔ فی البدیہہ اشعار موزوں کرنے شروع کر دیے اور کہا لکھتے جاؤ۔ جس غزل کا مطلع ہے:

دہن پر ہیں ان کے گماں کیسے کیسے
کلام آتے ہیں درمیاں کیسے کیسے

وہ اسی موقع کی کہی ہوئی ہے۔ پنڈت دیا شنکر نسیم کی طبیعت بھی جوشِ بہار سے لہرائی ہوئی تھی۔ انھوں نے ان اشعار کی تخمیس کرنی شروع کر دی۔ جتنی دیر میں آتش دوسرا شعر سوچتے تھے یہ اس عرصے میں ان کے پہلے شعر پر تین مصرعے لگا چکتے تھے۔...... دو شعروں کی تخمیس تمثیلاً لکھی جاتی ہے:

نہ خونیں کفن ہے نہ گھائل ہوئے ہیں
نہ زخمی بدن ہیں نہ بسمل ہوئے ہیں
لہو مل کے کشتوں میں داخل ہوئے ہیں
تمھارے شہیدوں میں شامل ہوئے ہیں
گل و لالۂ و ارغواں کیسے کیسے

کوئی جانتا ہے کسی کو خبر ہے
کہ پردے میں کون اے صنم جلوہ گر ہے
کہیں کچھ خیال اور کہیں کچھ نظر ہے
دل و دیدۂ اہلِ عالم میں گھر ہے
تمھارے لیے ہیں مکاں کیسے کیسے[۳]

دیوانِ غالب میں چکنی ڈلی کے عنوان سے ایک قطعہ شامل ہے جو کلکتے میں ایک موقع پر فی البدیہہ کہا گیا تھا۔ مولانا حالی یادگارِ غالب میں اس قطعے کی شانِ نزول یوں بیان

کرتے ہیں:

''۱۸۷۱ء میں جب کہ نواب ضیاء الدین احمد خان مرحوم کلکتہ گئے ہوئے تھے۔ مولوی محمد عالم مرحوم نے جو کلکتہ کے ایک دیرینہ سال فاضل تھے نواب صاحب سے بیان کیا کہ جس زمانے میں مرزا صاحب یہاں آئے ہوئے تھے ایک مجلس میں جہاں مرزا صاحب بھی موجود تھے اور میں بھی حاضر تھا، شعرا کا ذکر ہو رہا تھا۔ اثنائے گفتگو میں ایک صاحب نے فیضی کی بہت تعریف کی۔ مرزا نے کہا: فیضی کو جیسا لوگ سمجھتے ہیں ویسا نہیں ہے۔ اس پر بات بڑھی۔ اس شخص نے کہا:

''فیضی جب پہلی ہی بار اکبر کے روبرو گیا تھا اس نے ڈھائی سو شعروں کا قصیدہ اسی وقت ارتجالاً کہہ کر پڑھا تھا۔ مرزا بولے کہ اب بھی اللہ کے بندے ایسے موجود ہیں کہ دو چار سو نہیں تو دو چار شعر تو ہر موقع پر بداہتہً کہہ سکتے ہیں۔ مخاطب نے جیب سے ایک ڈلی نکالی ہتھیلی پر رکھی اور مرزا سے درخواست کی کہ اس ڈلی پر کچھ ارشاد ہو۔ مرزا نے گیارہ شعر کا قطعہ اسی وقت موزوں کر کے پڑھ دیا۔''[4]

چند شعر ملاحظہ فرمایئے:

ہے جو صاحب کے کف دست پہ یہ چکنی ڈلی
زیب دیتا ہے اسے جس قدر اچھا کہیے
خامہ انگشت بدنداں کہ اسے کیا لکھیے
ناطقہ سر بگریباں کہ اسے کیا کہیے
مہر مکتوب عزیزان گرامی کہیے
حرز بازوئے شگرفان خود آرا کہیے
خاتم دست سلیمان کے مشابہ لکھیے
سرپستاں پریزاد سے مانا کہیے
اختر سوختہ قیس سے نسبت دیجیے
خال مشکین رخ دلکش لیلیٰ کہیے
بندہ پرور کے کف دست کو دل کیجیے فرض
اور اس چکنی سپاری کو سویدا کہیے

بدیہہ گوئی میں شاہ نصیر اور مولانا ظفر علی خاں کو بھی شہرت حاصل رہی ہے۔ ڈاکٹر سید اعجاز حسین شاہ نصیر کے بارے میں لکھتے ہیں:

''شاہ نصیر کو بدیہہ گوئی میں بڑا ملکہ تھا۔ برسر مشاعرہ غزلیں کہتے اور برجستہ اصلاح دیتے تھے۔''[5]

(نیز دیکھیے: ''ارتجال''۔)

برلسک

(BURLESQUE)

برلسک کا مادہ ''برلا'' ہے جس کے معنی اطالوی میں مذاق اور تفنن کے ہیں۔ برلسک اپنے اصطلاحی معنوں میں ایک قسم کا مزاحیہ ڈراما ہے۔ گھٹیا ظرافت، مضحکہ خیز مبالغے اور مواد اور اسلوب کے درمیان مضحکہ خیز تضاد یا عدم مطابقت اس کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ ریڈرز انسائیکلوپیڈیا میں شہوانی رقص اور عریانی کو بھی برلسک کی خصوصیات مانا گیا ہے۔

اس قسم کے ڈراموں میں سنجیدہ موضوعات کو مزاحیہ پیرائے میں اور غیر سنجیدہ موضوعات کو باوقار اور متین پیرائے میں پیش کیا جاتا ہے۔ شریفانہ جذبات کو جذباتیت کی شکل دے

کر مضحکہ خیز بنا دیا جاتا ہے۔ غرضیکہ مواد اور اسلوب (یا طریق پیشکش) میں نمایاں عدم مطابقت برلسک کی لازمی خصوصیت ہے اور یہی خصوصیت اُسے ڈرامے کی دیگر اقسام سے ممیّز کرتی ہے۔

مآخذ: اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔ ریڈرز انسائیکلوپیڈیا۔

بشریات

(ANTHROPOLOGY)

علم کی ایک شاخ جو جسمانی حیثیت میں انسان کی نسلی خصوصیات اور معاشرتی نشو و نما کا مطالعہ کرتی ہے۔ بالفاظ دیگر مختلف انسانی نسلوں کی ثقافتوں، فنون اور اخلاقی اقدار کا مطالعہ اصطلاح میں بشریات کہلاتا ہے۔[۶]

بلاغت

قدیم نقادوں نے بلاغت کی یہ تعریف کی ہے کہ کلام کی فصیح ہونے کے علاوہ مقتضائے حال کے مطابق ہونا بلاغت کہلاتا ہے۔ مقتضائے حال سے کیا مراد ہے؟ قدیم نقادوں نے اس سوال کا جواب دینے کی بہت کوشش کی ہے مگر بات سلجھ نہیں سکی۔ اس سلسلے میں سید عابد علی عابد کی رائے غالباً سب سے زیادہ جدید بھی ہے اور وقیع بھی۔ انھوں نے فصاحت اور بلاغت کو علی الترتیب انگریزی اصطلاحوں مطابقت الفاظ معانی Concordance of substance with expression اور Speaking in character کا مترادف قرار دیا ہے۔ ان کی عبارت یہ ہے:

''ناولوں، افسانوں اور ڈراموں میں مطابقت الفاظ و معانی کا مرحلہ طے ہو جائے تو یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کردار نگاری میں اور مختلف افراد قصہ کے تشخص میں کن چیزوں کا لحاظ رکھا جائے۔ بلیغ انشا پرداز اور فنکار ہمیشہ اپنے معانی کے ابلاغ کے سلسلے میں اپنے کرداروں سے وہ باتیں کروائے گا جو انھیں زیب دیتی ہیں، اسے انگریزی میں Speaking in Character کہتے ہیں۔ منٹو کے افسانوں پر غور کیجیے۔ اس کے کرداروں میں بگڑے ہوئے رئیس بھی ہیں اور غربت زدہ کوچوان بھی۔ لیکن دونوں کے صنم خانے جدا ہوتے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ کوچوان جب اپنے عشق کی بات کرتا ہے تو بیڑیوں کے گھٹیا تمباکو کی خوشبو یا بساندھ بھی اس کے الفاظ میں رچی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ پھر وہ اسی زبان میں بات کرتا ہے جو تانگے والوں کو زیب دیتی ہے، اہلِ زبان کی طرح کوثر و تسنیم میں دھلی ہوئی اُردو نہیں بولتا۔ بالفاظ دیگر بلاغت کی رمز یہ ہے کہ جب کوئی واقعہ بیان کیا جائے یا کردار پیش کیے جائیں تو ایسی زبان اختیار کی جائے جو واقعہ نگاری کے لیے موزوں ہو اور جو متعلقہ کرداروں کی زندگی کی ترجمانی کرے۔''[۷]

بورژوا

(BOURGEOISIE)

مارکسی اشتمالیت کی اصطلاح بورژوا سے مراد وہ طبقہ ہے جو ذرائع پیداوار پر قابض ہونے کے باعث یا سرمایہ دارانہ نظام کی دی ہوئی رعایتوں سے فائدہ اُٹھا کر اور اس نظام معیشت کے بعض مسلمہ پیشوں سے وابستہ ہو کر محنت کش طبقے (پرولتاریہ)

کا استحصال کرتا ہے۔ بورژوا طبقہ دو قسم کے لوگوں پر مشتمل ہے:
(الف) صنعت کار، سرمایہ دار، ساہوکار وغیرہ۔
(ب) دوکاندار اور چھوٹے صناع وغیرہ جن کی اقتصادی حالت محنت کش طبقے سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہوتی لیکن پیشہ ورانہ مفادات اور مصلحتیں انھیں بورژوا طبقے سے منسلک رکھتی ہیں۔ انھیں مارکسی تحریروں میں حقیر بورژوا Petty Bourgeoisie کہا جاتا ہے۔

(نیز دیکھیے: ''طبقاتی کشمکش'')

مآخذ: لغت سیاسیات (انگریزی)، فرہنگ معاشیات۔

بوہیمین

(BOHEMIAN)

یورپی ادبیات میں یہ اصطلاح ایسے ادیبوں، شاعروں اور دوسرے فنکاروں کے لیے استعمال ہوتی ہے جو لااُبالی عادات کے مالک ہوں، جن کا کوئی کہیں ذریعۂ معاش نہ ہو، جو زندگی کی متکلف، متمدن اور مہذب سطح کی بجائے نچلے طبقوں کی زندگی اور ان کے مشاغل و معمولات میں خاص دلچسپی لیتے ہوں۔ یہ لفظ شروع شروع میں جپسیوں کے لیے استعمال ہوتا تھا جن کے بارے میں خیال تھا کہ وہ بوہیمیا سے آئے ہیں۔[۸]

جہاں تک اُردو ادب کا تعلق ہے بعض نقادوں نے نظیر اکبرآبادی اور پنڈت رتن ناتھ سرشار کو بوہیمین قرار دیا ہے۔

بے ساختگی، بے ساختہ

(SPONTANEITY, SPONTANEOUS)

کسی شعر یا عبارت کا تکلف، تصنع، آورد اور بے جا نمود و نمائش سے پاک ہونا بے ساختگی کہلاتا ہے۔ ایسی تحریریں جو قاری کو کسی دقت یا اُلجھن میں ڈالے بغیر صفائی، روانی اور سہولت سے اپنے معانی اس تک منتقل کر سکیں، بے ساختگی کی حامل سمجھی جائیں گی۔ کسی شعر یا عبارت کی بے ساختگی دراصل اس شاعر یا ادیب کے ذہن کی صفائی، موضوع پر کڑی گرفت، تجربے کے واضح شعور اور جذباتی خلوص کی آئینہ دار ہوتی ہے۔

(پ)

پرولتاریہ، پرولتاری

(PROLETARIAT)

دیکھیے: ''بورژوا'' اور ''طبقاتی کشمکش''۔

پلاٹ

(PLOT)

''مربوط واقعات کا وہ سلسلہ جو کسی داستان یا ناول میں پایا جاتا ہے پلاٹ ہے...... کہانی اور پلاٹ میں بہت فرق ہے۔ کہانی دراصل قصے کے ان اجزا کا نام ہے جو بنیادی ہیں اور جن سے پلاٹ تعمیر کیا گیا ہے۔ کہانی خاکہ ہے پلاٹ رنگین نقش ہے ...... ناول نگار...... اپنی کہانی کے تمام بنیادی عناصر کو لے کر ان کا ایک منطقی سلسلہ قائم کرتا ہے۔ واقعات باہم اس طرح مربوط ہو جاتے ہیں کہ ایک واقعہ دوسرے واقعے سے اُبھرتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ کہیں علت اور معلول کی صورت پیدا ہوتی ہے۔ کہیں کسی اور لزوم کی لیکن بہرحال کہانی کے واقعات مربوط ہو کر افکار کے ایک سلسلہ کا روپ دھارتے ہیں...... جس طرح پلاٹ کرنا

(انگریزی میں) سازش کرنا بھی ہے اسی طرح
کہانی کے واقعات کو یوں ترتیب دینا کہ وہ
ایک سوچی سمجھی ہوئی سازش کا نتیجہ معلوم ہوں۔
اصطلاحی معنوں میں پلاٹ ہے۔''
(سیّد عابد علی عابد)[1]

پلاٹ کے بارے میں یاد رکھنا چاہیے کہ:

۱۔ پلاٹ شعوری کوشش کا نتیجہ ہے۔ حقیقت پسندی اور واقعیت کے تمام تر احترام کے باوجود مصنف مجبور ہے کہ پلاٹ کی تشکیل کے نقطۂ نظر سے واقعات کے انتخاب اور ان کی فنی ترتیب و تعمیر سے کام لے کیونکہ فطرت واقعات کو پلاٹ کی ضروریات کے تحت ظہور میں نہیں لاتی۔

۲۔ پلاٹ واقعات و افعال کا ایک سلسلہ ہے جو ایک خاص مقام سے آغاز پاتا ہے اور منطقی طور پر مربوط واقعات کے تسلسل کے سہارے ایک منطقی اور فطری انجام کو پہنچتا ہے۔

۳۔ پلاٹ میں متصادم قوتیں (متصادم کردار، واقعات اجزائے عمل) باہمی آویزش کے ذریعے قصے کو آگے بڑھاتے ہیں اور اسے منطقی منتہا تک لاتے ہیں۔ تصادم اور آویزش کے بغیر پلاٹ کا وجود قریب قریب ناممکن ہے۔

۴۔ واقعات کا ربط باہم پلاٹ کے لیے شرط لازم ہے۔ یہ رابطہ علت اور معلول کا تعلق ہوسکتا ہے یا کسی اور قسم کا منطقی رابطہ۔

۵۔ چست پلاٹ کی پہچان یہ ہے کہ اگر کوئی واقعہ یا واقعے کا کوئی جزو پلاٹ میں سے نکال لیا جائے تو پلاٹ میں صرف خلا ہی پیدا نہیں ہوتا۔ پلاٹ کی عمارت ہی منہدم ہوجاتی ہے۔

۶۔ چستی، ندرت، حسن ترتیب، تناسب اور توازن اور واقعات کا متنوع، قرین قیاس، دلچسپ اور فطری ہونا اچھے پلاٹ کی خوبیاں ہیں۔

پلاٹ کا لفظ انگریزی زبان سے لیا گیا ہے۔ بعض اوقات ماجرا اور روئیداد کے لفظ بھی پلاٹ کے اُردو مترادفات کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔

پیروڈی

دیکھیے: ''تحریف۔''

(ت)

تاریخی ناول

(HISTORICAL NOVEL)

''تاریخی قصہ گوئی ایک فن ہے جو تخیل کی
رہنمائی میں تخلیق ہوتا ہے۔''
(اناطول فرانس)

''تاریخی ناول ایک ایسا قصہ ہے جس میں
ماضی کا ایک عہد دوبارہ جنم لیتا ہے۔''
(آرنلڈ بینٹ)

سیّد وقار عظیم نے اناطول فرانس اور آرنلڈ بینٹ کے مذکورہ بالا تصورات کو یکجا کر کے تاریخی ناول کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''تاریخی ناول ماضی کے کسی عہد کی داستان

ہے جسے تخیل ایک نئی زندگی دیتا ہے۔''[۱]

نقادموصوف نے اس فن کے تقاضوں سے بحث کرتے ہوئے ضروری قرار دیا ہے کہ مصنف کوموضوع کی جزئیات اور تفصیلات کا پوراعلم ہو۔ وہ مطلوبہ پس منظر سے پوری واقفیت رکھتا ہو۔ قصہ جس عہد سے تعلق رکھتا ہے، اس عہد کی خصوصیات، معاشرتی رسم ورواج، سیاسی حالات، اقتصادی کوائف اور اوہام و عقائد کا مستند کتب کی مدد سے صحیح اور مکمل تاریخی مطالعہ مصنف کے لیے ضروری ہے۔ کہانی کے موضوع اور پس منظر کے ساتھ جذباتی لگاؤ بھی درکار ہے ورنہ تاریخی ناول ادب کے درجے تک نہیں پہنچ پائے گا۔

رہی یہ بات کہ تاریخی ناول کو ناول سمجھ کر پڑھا جائے یا تاریخ سمجھ کر، تو اس سلسلے میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ تاریخ ناول کے سانچے میں نہیں سماتی۔ ناول کے لیے تخیل، جذبہ اور موضوعیت ضروری ہے اور تاریخ معروضیت کا تقاضا کرتی ہے اور جب تخیل تاریخی واقعات پر عمل کرتا ہے تو تاریخ باقی نہیں رہتی۔ اس لیے تاریخی ناول- ناول تو ہوسکتا ہے۔ قابلِ اعتماد تاریخ کا کام نہیں دے سکتا۔ اس کے یہ معنی نہیں کہ تاریخی ناول میں تاریخ سرے سے موجود ہی نہیں ہوتی۔ تاریخی ناول میں بعض واقعات تاریخی بھی ہوں گے۔ اس عہد کے معاشرتی کوائف بھی موجود ہوں گے۔ تاریخی کردار بھی ملیں گے۔ لیکن ان کی تاریخی حیثیت کو تخیل کی منزل سے گزار کر ناول کا جزو بنایا جاتا ہے۔ اس لیے ایک عام قاری جو اس عہد کی تاریخ وتہذیب سے پوری طرح آگاہ نہیں یہ نہیں جان سکتا کہ کسی تاریخی ناول میں کون سے حصے تاریخ ہیں اور کون سے حصے زائیدۂ تخیل۔ کون سے کردار تاریخی ہیں اور کون سے فرضی، کسی تاریخی کردار کی کون سی حیثیت تاریخی ہے اور کون سی فرضی۔ اس لیے یہ لازم ٹھہرتا ہے کہ تاریخی ناولوں کو تاریخ سمجھ کر نہیں ناول سمجھ کر پڑھا جائے۔

تاریخی تنقید

دیکھیے: ''عمرانی تنقید۔''

تاریخی مادیت

(HISTORICAL MATERIALISM)

تاریخی مادیت سے مراد مارکسیت کا وہ پہلو ہے جو تاریخ کی مادی اور معاشی تعبیر سے تعلق رکھتا ہے۔ مارکس کے خیال میں انسانی تاریخ داستان ہے۔ اس جدوجہد کی جو زبوں حال طبقے بہتر معاشی مستقبل کے لیے کرتے رہے ہیں۔ استحصال کرنے والے اور استحصال کا شکار ہونے والے طبقوں کے درمیان ایک مسلسل آویزش جاری رہی ہے اسے مارکسیت کی اصطلاح میں طبقاتی کشمکش کہا جاتا ہے۔ کارل مارکس کا خیال ہے کہ یہی طبقاتی کشمکش انسان کے سماجی ارتقا کا باعث بنی۔ جاگیردارانہ نظام نے اس طبقاتی کشمکش کی بدولت سرمایہ دارانہ نظام کے لیے جگہ خالی کی اور سرمایہ دارانہ نظام اسی طبقاتی کشمکش کی بدولت بالآخر ایک غیر طبقاتی معاشرہ کے لیے جگہ خالی کرے گا۔

مآخذ:

1. Pear's Cyelopaedia J (2), J-27
2. Outline History of Philosophy.
۳۔ تاریخ کیا ہے۔

تارید

تارید اور تہنید ہم معنی اصطلاحات ہیں۔ غیر زبان کے کسی لفظ کو ضروری تغیر کے ساتھ اُردو میں اپنا لینا تہنید (= ہندی

بنانا) یا تارید (=اُردو بنانا) کہلاتا ہے۔ ماضی میں تہنید کی اصطلاح عام مستعمل رہی ہے۔اب بالعموم تارید کوترجیح دی جاتی ہے کیونکہ تہنید سے ذہن اس ہندی کی طرف منتقل ہوتا ہے جسے ہندوستان میں اُردو کی حریف بنا کر پیش کیا گیا۔ مولانا سیّد سلیمان ندوی لکھتے ہیں:

''تہنید کے اگر ہم ٹھیٹ معنی کریں تو ہندیانا کہہ سکتے ہیں۔ یہ اصطلاح اصل میں عربوں سے چلی وہ جب کسی دوسری زبان کے لفظ کو اپنی زبان کے اصول پرخراد کر اسے عربی بنا ڈالتے تھے تو وہ اپنے اس عمل کو ''تعریب'' کہتے تھے۔یہی قاعدہ فارسیوں نے اپنی زبان میں جاری کیا تواس کو''تفریس'' کہا یعنی فارسی بنالینا۔اب جب اہلِ ہند یہی کریں یعنی وہ کسی دوسری زبان کے لفظ کواپنی زبان کے اصول پر تراش خراش کرکے اپنی زبان میں ملا لیں تو اسے تہنید کہیں گے۔''[۲]

کسی غیر زبان کا لفظ جب تہنید یا تارید کی منزل سے گزرکرزبان اُردو کا لفظ بن جاتا ہے تو اسے مہتند یا مورد کہتے ہیں۔مثلاً انگریزی لفظ لینٹرن کو اُردو میں لالٹین کہا جاتا ہے۔ گویا لالٹین لینٹرن کا مورد ہے کیونکہ یہ لفظ لالٹین کی تارید سے وجود میں آیا ہے۔

تارید کی کئی صورتیں ہیں کبھی لفظ میں لفظاً اور معناً دونوں طرح تغیر واقع ہوتا ہے جیسے افراط وتفریط سے افراتفری۔کبھی صرف معنوں میں تبدیلی واقع ہوتی ہے جیسے فارسی میں لفظ ''روزگار'' زمانہ کے معنوں میں ہے۔اُردو میں اس کے معنی ہیں وسیلۂ رزق،نوکری وغیرہ۔فارسی میں شادی بمعنی خوشی تھا۔اُردو میں بیاہ کے معنوں میں بھی استعمال ہوتا ہے۔لفظ تپاک فارسی میں اضطراب اور بےقراری کے معنوں میں مستعمل تھا۔اُردو میں اس سے گرم جوشی کے معنی لیے گئے۔

کبھی صرف حرکات میں تغیر واقع ہوتا ہے۔معنی میں تبدیلی نہیں ہوتی جیسے شفقت کہ عربی میں ف کے زبر سے تھا۔ اسی طرح برکت عربی میں ر کے زبر سے تھا۔

کبھی بطریق تارید جمع سے واحد کے معنی لیے جاتے ہیں۔ جیسے احوال اور اصول کہ عربی میں حال اور اصل کی جمع ہے۔

کبھی کسی دوسری زبان کے مادے سے بطریق اشتقاق ایسے الفاظ بنا لیے جاتے ہیں جو اصل زبان میں مستعمل نہیں ہوتے جیسے عفو اور عتاب سے معاف اور معتوب۔

تالیف

تالیف کے لغوی معنی ہیں دو یا دو سے زیادہ چیزوں کو باہم ملانا،ربط دینا اور کسی خاص ترتیب سے جمع کرنا۔ادبیات کی اصطلاح میں تالیف سے مراد ہے۔ادھراُدھر بکھرے ہوئے مواد کو کسی خاص ترتیب سے جمع کرنا مثلاً فرہنگ ترتیب دینا، کتابوں کی مد سے مشاہیر کے حالات زندگی جمع کرنا، ایک موضوع پر مختلف حضرات کی تحریریں یکجا کرنا وغیرہ۔تالیف کے عمل سے گزرنے کے بعد علمی مواد کی کتابی ہیئت بھی تالیف کہلاتی ہے۔مؤلف تالیف سے اسم فاعل ہے۔

تاویل

ادبیات کی اصطلاح میں تاویل کے معنی ہیں کسی معقول جواز کی بنیاد پر کسی عبارت سے ایسے معنی اخذ کرنا جو عبارت کے

الفاظ اوران کی لغوی اور وضعی دلالتوں سے براہِ راست حاصل نہ ہوتے ہوں۔ نیاز فتح پوری لکھتے ہیں:

''میرے ایک فاضل دوست کا خیال تھا کہ غالب کی یہ غزل جس کا ایک مشہور شعر یہ ہے:

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں
اُٹھیے بس اب کہ لذت خواب سحر گئی

زوال سلطنت مغلیہ کا مرثیہ ہے لیکن یہ تاویل بالکل ایسی ہی ہے جیسے حافظ کی شراب کو آب کوثر قرار دینا۔''[۳]

اس اقتباس سے مقصود یہ ہے کہ تاویل میں اختلاف کی گنجائش لازماً موجود ہوتی ہے۔ پہلا اختلاف تو اسی بات میں ہوگا کہ آیا کسی عبارت یا شعر میں تاویل کی ضرورت اور گنجائش بھی ہے یا نہیں۔ جس بات کو میں قابلِ تاویل سمجھتا ہوں۔ ہوسکتا ہے آپ اس کے لفظی معنوں سے اس طرح مطمئن ہوں کہ تاویل کو جسارت بے جا قرار دیں اور اگر آپ اس امر میں مجھ سے اتفاق بھی کر لیں کہ وہ شعر یا عبارت قابلِ تاویل ہے تو تاویل میں اختلاف ہوسکتا ہے۔ نیاز فتح پوری کے نزدیک اپنے ایک دوست کی مذکورہ بالا تاویل غلط، بے جا اور غیر ضروری ہے لیکن میں اسے درست اور جائز جانتا ہوں اور حافظ کی شراب آب کوثر نہ سہی لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بہت سے نقادوں نے اسے محض شراب سے کچھ زیادہ جانا ہے اور حافظ کی خمریات میں عرفانی تاویل کی گنجائش یقیناً موجود ہے:

مولانا روم کا ایک شعر ہے:

ہمچو سبزہ بارہا روئیدہ ام
ہفصد و ہفتاد قالب دیدہ ام

شعر کے معنی یہ ہیں کہ میں سبزے کی طرح سو بار اُگا ہوں اور میں نے سات سوستر قالب دیکھے ہیں۔ شعر کے ظاہری مفہوم پر قناعت کی جائے تو یہ بھی ماننا پڑے گا کہ مولانا روم عقیدہ تناسخ کے قائل تھے اور مولانا روم جیسے عالم و فاضل اور راسخ العقیدہ مسلمان سے یہ امر بغایت مستبعد معلوم ہوتا ہے۔ چنانچہ شعر میں تاویل کی ضرورت ہے۔ مرزا محمد رفیع سودا کی تاویل ملاحظہ ہو:

مدعا اگنے سے ہے نشو و نما
ہر جگہ کرنا خودی سے ہو فنا

ہے غرض غالب سے دل ہر ایک کا
خلقت خالق میں بد اور نیک کا

لے کے انسانات سے تا وحش وطیر
دیکھنی قالب سے مطلب ان کی سیر

یوں کلام مولوی دے ہے خبر
یعنی میں جس دل میں دیکھا بیٹھ کر

کچھ نظر آیا نہ غیر از اس کی ذات
اس قدر پایا محیط کائنات[۴]

تائیدِ غیبی

(DEUS EX MACHINA)

جب کہانی کسی ایسے مقام پر آ کر اٹک جائے جہاں علت و معلول کے عام قانون کے تحت کہانی کو آگے بڑھانا یا کسی

کردار کو مصائب سے نکالنا محال ہو تو مصنف وہاں تائیدِ غیبی سے کام لیتا ہے یعنی کسی مافوق الفطرت طاقت کو کہانی میں مداخلت کی اجازت دیتا ہے۔

ظاہر ہے کہ مداخلتِ غیبی سے کام لینا قوتِ قصہ گوئی کی کمی پر دلالت کرتا ہے۔ پُرانی داستانوں میں کہیں حضرت خضر کرداروں کی رہنمائی کرتے ہیں، کہیں حضرت علی مشکل کشائی کرتے ہیں۔ کہیں اسمِ اعظم سے استفادہ کیا جاتا ہے۔ کہیں کسی تعویذ یا منتر یا کسی دیو یا پری کی دی ہوئی طلسمی قوتیں رکھنے والی نشانی سے مدد لی جاتی ہے، کہیں کسی مشکل صورتِ حال کو کسی حسنِ اتفاق یا سوئے اتفاق کے ذریعے حل کر لیا جاتا ہے، کبھی کہانی یا ڈراما میں کوئی غیر متوقع یا خلافِ قیاس واقعہ لا کر کہانی کو آگے بڑھایا جاتا ہے یا حسبِ منشا موڑ دیا جاتا ہے۔ یہ سب تائیدِ غیبی یا مداخلتِ غیبی کی مختلف صورتیں ہیں۔

لاطینی اصطلاح Deus ex machina کے معنی ہیں مشین سے نازل یا نمودار ہونے والا دیوتا۔ یونانی ڈرامے میں جب کہانی کسی ایسے مقام پر آ کر رک جاتی تھی جہاں علت اور معلول کے رابطے اور عام مادی قوانین کے تحت کہانی کو آگے بڑھانا ممکن نہیں رہتا تھا تو سٹیج کے اوپر والے حصے سے مشین کے ذریعے ایک دیوتا سٹیج پر اُتارا جاتا تھا جو کردار کو اس اُلجھن سے نکالتا تھا اور کہانی کو آگے بڑھنے کا موقع دیتا تھا یا حسبِ مراد انجام کی جانب اس کا رُخ موڑ دیتا تھا۔

مآخذ:

Collins New Age Encyclopaedia, p. 320.

بوطیقا۔ اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔

تبصرہ

(REVIEW)

''میرے نزدیک ریویو نگاری کا مقصد صرف اس بات کو دیکھنا ہے کہ مصنف نے وہ فرائض جن کو زمانے کا مذاق ہر نئی تصنیف میں اس طرح ڈھونڈتا ہے جس طرح پیاسا پانی کو، کس حد تک اور کس درجے تک ادا کیے ہیں۔ پس جب ہم کسی کتاب پر ریویو لکھ رہے ہوں تو ہم کو یہ نہیں دیکھنا چاہیے کہ مصنف کی رائے جزئیات مسائل میں فی نفسہٖ کیسی ہے۔ کیونکہ اس کا فیصلہ کرنا پبلک کا کام ہے نہ کہ ریویو لکھنے والے کا۔ بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ عنوان بیان کیا ہے؟ ترتیب کیسی ہے؟ طریق استدلال مذاقِ وقت کے موافق ہے یا نہیں اور کتاب لکھنے کی غایت جو مقتضائے وقت کے موافق ہونی چاہیے یا جو مصنف نے اپنے ذہن میں ملحوظ رکھی ہے وہ اس سے حاصل ہو سکتی ہے یا نہیں۔'' (حالی)

تقریظ نگاری کی روایت تو مشرقی ادب میں بہت قدیم ہے۔ لیکن تبصرہ نگاری ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگِ آزادی کے بعد انگریزی اثرات کے نتیجے میں ہمارے ہاں ظہور پذیر ہوئی۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے اُردو کے اوّلین نقاد مولانا حالی کو اُردو کا اوّلین تبصرہ نگار بھی قرار دیا ہے۔ حالی کے بعض تبصرے تقریظ کے عنوان سے شائع ہوئے ہیں۔ گویا لوگ حالی سے تقریظ لکھوانا چاہتے تھے مگر حالی جو اُردو کے اوّلین نقاد تھے اپنے رنگِ طبیعت اور ذوقِ تنقید سے مجبور ہو کر تبصرے لکھ کر دیتے رہے۔

تقریظ نگار کے لیے کتاب سے واقفیت ضروری نہ تھی کیونکہ تقریظ تو بس ایک قسم کا اشتہار ہوتی تھی۔ تبصرہ نگار کے لیے کتاب کا مطالعہ ضروری ٹھہرا۔ تقریظ نگار کتاب کے معائب کا تذکرہ نہیں کرسکتا تھا۔ تقریظ نگار پادر ہوا اور عمومی سی باتیں کرتا تھا۔ تبصرہ نگار کو معائب کی طرف اشارہ کرنے کی اجازت مل گئی۔ تبصرہ نگار کو واقعیت کی زمین پر اُترنا پڑا اور غیر متعلق یا عمومی باتیں کرنے کی بجائے زیرِ تبصرہ کتاب پر صاف صاف اور دوٹوک بات کرنی پڑی۔ تقریظ نگار کا کام خیالی انداز میں توصیف و تحسین تھا۔ تبصرہ نگار کو کتاب کے منفرد اور حقیقی اوصاف کا ذکر کرنا پڑا۔ لیکن تبصرہ نگار کے لیے تشریح و توضیح، تحلیل و تجزیہ، موازنہ و محاکمہ اور تعین قدر کی ناقدانہ ذمہ داریاں نبھانا ضروری نہیں۔ فن کار اور اس کے فن پارے پر مفصل تنقید کی تبصرہ نگار سے توقع ہی نہیں کی جاتی۔ اس کا اصل کام زیرِ تبصرہ کتاب کا تعارف ہے۔ چنانچہ اسے مختصراً یہ بتانا ہوگا کہ کتاب کا موضوع کیا ہے؟ کن ضمنی مسائل سے بحث کی ہے، کس نقطۂ نظر سے بحث کی ہے؟ کتاب کس مقصد کے تحت لکھی گئی ہے؟ اپنے مقصد اور صنفی لوازم کو کس حد تک پورا کرتی ہے؟ کتاب کی قابلِ ذکر خصوصیات کون سی ہیں؟ اور کتاب میں کون سی فروگذاشتیں کھٹکتی ہیں؟

تجربہ

تجربہ کی اصطلاح اُردو تنقید میں تین مختلف معنوں میں استعمال ہوتی ہے:

(الف) کسی معاشرے کے ایک فرد، نسل انسانی کے ایک وارث، گوشت پوست کے ایک آدمی اور قلب و ذہن کی غیر معمولی استعداد رکھنے والے ایک انسان کی حیثیت سے فنکار نے جو کچھ دیکھا، سنا، چھوا، سونگھا، چکھا، جانا اور محسوس کیا وہ اس کا تجربہ (Experience) ہے۔ گویا تجربہ زندگی اور حقیقت کا وہ حصہ ہے جو فنکار کے علم و احساس کے دائرے میں آیا۔ کلیم الدین احمد کی اس عبارت میں تجربے کا لفظ انھی معنوں میں استعمال ہوا ہے:

> ''شاعری اچھے اور بیش قیمت تجربوں کا حسین مکمل اور موزوں بیان ہے۔ خیال بھی تجربہ ہے اور جذبہ بھی تجربہ ہے۔ پھول کی خوشبو، ٹائپ رائٹر کی آواز، اقلیدس کا مطالعہ، کسی پر عاشق ہونا بھی تجربے ہیں اور شاعری کا تجربوں کی دنیا پر قبضہ ہے۔ لیکن تجربے اچھے بھی ہوتے ہیں اور بُرے بھی، وہ نئے اور بیش قیمت بھی ہوتے ہیں اور پُرانے اور نکمے بھی۔ وہ تازہ اور یکتا بھی ہوتے ہیں اور بازاری اور سستے بھی۔''[6]

جان پریس نے تجربے کے بارے میں لکھا ہے:

> ''تجربے سے ہماری کیا مراد ہے؟ خیال، جذبہ، عمل، خارجی دنیا کا مشاہدہ، کتابوں کا مطالعہ، فنون کا مطالعہ، مشاہدۂ نفس، سوتے یا جاگتے میں خواب دیکھنا۔ ان چیزوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کی کوشش لا حاصل ہے۔ کیونکہ تجربے کی یہ تمام صورتیں شاعر کے لیے اہمیت رکھتی ہیں۔''[7]

(ب) سائنسی اصطلاح میں تجربہ (Experiment) کے معنی

ہیں:

''موجودات عالم میں سے کسی شے میں آزمائش و تجربہ کی غرض سے تغیرات کر کے اس کے اثرات کا مشاہدہ کرنا۔''[۸]

(ج) ادب کی دنیا میں اس لفظ یعنی تجربے کے دوسرے معنی اس سائنسی اصطلاح سے مستعار ہیں۔ اگر ادب وفن ایک ہی نہج پر چلتے رہیں، روایت کی لکیر سے سرمو انحراف روانہ رکھیں، ہیئت اور اسلوب میں نئے تجربات نہ کیے جائیں، نئی اصناف کی جستجو نہ کی جائے اظہار بیان کے نئے سانچے اور فکر ونظر کے نئے زاویے تلاش نہ کیے جائیں تو ادبی ترقی رک جاتی ہے اور فن جامد ہو کر رہ جاتا ہے۔ چنانچہ نئے تجربات کی ضرورت پیش آتی ہے۔

تجزیاتی تنقید

(ANALYTICAL CRITICISM)

تنقید کا ہر انداز جس میں ادب پارے کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ کر کے ان کا معروضی مطالعہ کیا جائے اور سائنس دان کی سی بے لاگ غیر جانبداری اور معروضیت کے ساتھ نتائج اخذ کیے جائیں۔ تجزیاتی تنقید کے تحت شمار ہوگا۔ چونکہ تجزیاتی تنقید میں ادب پارے کے الفاظ بنیادی اہمیت حاصل کر لیتے ہیں اس لیے نقاد انتخاب الفاظ، بندش الفاظ، تناسب الفاظ، حسن تراکیب صفائے بیان، صدق محاورہ ، ندرت تشبیہ، جدت استعارہ اور ایجاز و اطناب جیسے امور سے بحث کرتا ہے۔ اس عام مفہوم کے علاوہ تجزیاتی تنقید کی اصطلاح ایک دبستان تنقید کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے جس کا علمبردار ولیم ایمپسن ہے۔

جناب سلیم اختر لکھتے ہیں:

''دبستان ہونے کی حیثیت سے تجزیاتی تنقید کا جائزہ لیں تو بلاشبہ ولیم ایمپسن کو اس کا سب سے اہم پیش رو قرار دیا جا سکتا ہے۔ یہ آئی۔ اے۔ رچرڈز کا شاگرد تھا۔ رچرڈز کو الفاظ سے جو گہری دلچسپی رہی ہے وہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ چنانچہ ایمپسن نے بھی اپنی تنقید کی اساس اس پر استوار کرتے ہوئے الفاظ میں معانی کی مختلف جہات سے پیدا ہونے والے ابلاغی تنوع کے مخصوص مطالعہ کو ہی مقصود فن قرار دیا...... تجزیاتی ناقد ادب پارہ کی تفہیم کے لیے الفاظ کو کھل جا سم سم ایسی طلسمی اہمیت دیتے ہوئے ان سے وابستہ تمام مفاہیم کا کھوج لگانے کی کوشش کرتا ہے، اس کا یہ ایمان ہے کہ قاری اور مصنف کے درمیان الفاظ وسیلۂ ابلاغ ہیں اس لیے نقاد کے لیے یہ لازم ہے کہ وہ الفاظ کے تمام استعمالات سے واقف ہونے کے بعد ان سے وابستہ مفاہیم کی متنوع جہات تک قاری کی رسائی کرا دے۔ یہی تنقید کا منصب ہے اور یہی نقاد کا کام۔ اس لیے اس دبستان میں ادب پاروں پر فیصلے صادر کر کے تعین قدر کی ضرورت نہیں سمجھی جاتی۔''[۹]

تجسیم

(PERSONIFICATION)

شعر و ادب میں مجردات یا بے جان اشیا کو ذی شعور

انسانوں کی خصوصیات سے متصف کرنا یورپی تنقید میں Personification کہلاتا ہے۔ اُردو میں اس کا ترجمہ تجسیم کیا گیا ہے۔

تحت اللفظ

گانے کے غنائی انداز سے دور تر اور باتیں کرنے کے تکلمی انداز سے قریب تر شعرخوانی کی یہ ایک تیسری صورت ہے جس میں وزن اور آہنگ کا پورا تاثر بھی موجود ہوتا ہے اور گفتگو کے محتاط تکلمی انداز میں قطعیت ابلاغ کی جو خصوصیت موجود ہے وہ بھی مجروح نہیں ہوتی۔ اکثر پاکستانی شعرا مشاعروں میں اپنا کلام تحت اللفظ ہی سناتے ہیں۔

(نیز دیکھیے: ترنم)

تحریف

(PARODY)

کسی سنجیدہ کلام کی مضحک نقالی کو ادبیات کی اصطلاح میں تحریف کہا جاتا ہے جو پیروڈی کا ترجمہ ہے۔ پیروڈی یونانی زبان کا لفظ ہے اور اس کے معنی ہیں جوابی نغمہ۔ نذیر احمد شیخ نے حرف بشاش میں پیروڈیوں کے باب کو تقلید معکوس کا عنوان دیا ہے۔ مضحک نقالی اور ہجویہ تقلید جیسی تراکیب سے بھی پیروڈی کا مفہوم ادا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اب تحریف کا لفظ خاصی حد تک رواج پا چکا ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''پیروڈی یا تحریف کسی تصنیف یا کلام کی ایسی لفظی نقالی کا نام ہے جس میں اس تصنیف یا کلام کی تضحیک ہو سکے۔ اپنے عروج پر اس کا منتہا ادبی یا نظریاتی خامیوں کو منظر عام پر لانا ہوتا ہے۔ لیکن اس سے یہ حالات زمانہ کا مضحکہ اڑاتی، کسی بلند پایہ مضمون کو کسی خفیف مضمون میں تبدیل کرتی، یا محض لفظی تبدیلیوں سے تفریح طبع کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔''[10]

اور ظفر احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''پیروڈی وہ صنف ظرافت ہے جس میں کسی کے طرزِ نگارش کی تقلید کر کے اس کے سٹائل یا خیالات کا مذاق اُڑانے کی کوشش کی جاتی ہے .... پیروڈی کسی ادبی تحریر یا سٹائل کی تقلید ہوتی ہے لیکن......اگر کسی کے طرزِ نگارش کو قابلِ تقلید سمجھ کر اس کی پیروی کی جائے تو وہ پیروڈی نہ ہوگی۔''[11]

ادب کی دنیا میں تحریف کا وہی مقام ہے جو مصوری کی دنیا میں کارٹون یا کیری کیچر کا ہے۔ دنیائے ادب میں پیروڈی یا تحریف کوئی نئی چیز نہیں۔ بہت سی دوسری اصناف کی طرح پیروڈی کا آغاز بھی یونان ہی سے ہوا تھا۔ ہومر کے حماسوں میں سورماؤں کے جو کارنامے بیان ہوئے ہیں وہ ادبی فضاؤں پر چھائے ہوئے تھے۔ ان کی مقبولیت سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے اور حماسوں کے رزمیہ حصوں کے اسلوب اور لب ولہجہ کی نقل اُتارتے ہوئے ہپوناکس نے مینڈکوں اور چوہوں کی جنگ اور ہیگومن نے دیوزادوں کی جنگ لکھ کر ان کی پیروڈی کی۔ اوّل الذکر میں مینڈکوں اور چوہوں کے سپہ سالار حماسوں کے عظیم المرتبت ہیروؤں کی طرح گفتگو کرتے ہیں۔

جس ادب پارے کی تحریف کی جاتی ہے اس کا ادبی دنیا

میں معروف ہونا لازم ہے۔ ورنہ تحریف اپنا لطف کھو بیٹھے گی۔ آپ کسی دوست کے لب ولہجہ، طرزِ تکلم، اندازِ فکر یا حرکات و سکنات کی نقل انھی لوگوں کے سامنے اُتار سکتے ہیں جو اس شخص سے پہلے سے واقف ہوں کیونکہ ایسی مضحک نقل کا سارا لطف سنجیدہ اصل اور مضحک نقل کے موازنے میں ہے۔ اسی طرح تحریف میں جس فن پارے کو ہدف بنایا جائے وہ پہلے سے قارئین و سامعین کے علم میں ہونا چاہیے۔ تحریف کی دو قسمیں ہیں:

(الف) کسی فن پارے کے اسلوب ادا کی تحریف۔

(ب) کسی فن پارے کے مفاہیم و مطالب کی تحریف۔

اچھی تحریفات میں اسلوب اور مواد دونوں کی مضحک نقالی سے لطف پیدا کیا جاتا ہے۔ بعض لوگوں کے نزدیک اچھی تحریف کا مقصد اصل فن پارے پر بالواسطہ تنقید ہے لیکن ادبی تفریح بلکہ تفنن طبع بھی کسی پیروڈی کا مقصد ہوسکتا ہے۔

اُردو میں پیروڈی کے اوّلین نمونے میر جعفر زٹلی کے ہاں ملتے ہیں۔

اودھ پنچ کے شاعروں اور ادیبوں نے تحریف سے خوب کام لیا ہے۔ مگر اودھ پنچ کے ادیبوں اور شاعروں کے بعد تحریف نگاروں کا جو گروہ سامنے آیا وہ تحریف کے فنی تقاضوں سے بہتر واقفیت رکھتا تھا۔ چنانچہ تحریف نگاری کے نہایت کامیاب نمونے سامنے آئے۔ مثال کے طور پر پطرس بخاری کے مضمون لاہور کا جغرافیہ میں جغرافیے کی درسی کتابوں کے اسلوب نگارش کی کامیاب تحریف کی گئی ہے مگر ساتھ ہی لاہور کی بعض سماجی ناہمواریوں کو بھی مضحک بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ ملا رموزی نے اس مولویانہ اُردو کی پیروڈی کی ہے جس کی نحوی ساخت اُردو کی بجائے عربی سے مماثلت رکھتی ہے۔ فرقت کاکوروی نے جدید شعرا کی نظموں کی پیروڈیاں لکھی ہیں۔ شفیق الرحمٰن نے تزک بابری اور تزک جہانگیری کے نمونے پر تزک نادری لکھی ہے۔ جس میں تزوکات کے اسلوب اور مواد دونوں کا نہایت عمدگی اور بڑی بے دردی سے خاکہ اُڑایا ہے۔ خضر تمیمی کو نثر پارے کی پیروڈی لکھنے پر بڑی قدرت حاصل ہے۔ آب حیات کی پیروڈی اس فن کا ایک کامیاب نمونہ ہے۔ خوشی محمد ناظر کی مشہور نظم ''جوگی اور ناظر'' کی پیروڈی انھوں نے ''سارنگی اور طبلہ'' کے عنوان سے کی ہے۔ یہ بھی ایک لا جواب تحریف ہے۔ ''او دیس سے آنے والے بتا'' اختر شیرانی کی معروف نظم ہے، عاشق محمد غوری نے اس کی نہایت عمدہ پیروڈی لکھی ہے۔ لیکن ان کی بہترین پیروڈی ''کتا'' ہے جو صادق قریشی کی نظم ''سلمیٰ'' کی پیروڈی ہے۔

نذیر احمد شیخ کی پیروڈیاں بھی خاصی مقبول ہوئی ہیں۔ چاند کی سیر حفیظ جالندھری کی نظم ہے، نذیر احمد شیخ نے چور کی سیر کے عنوان سے اس کی پیروڈی لکھی ہے۔

تحقیق

ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے جو خود بھی ایک بلند پایہ محقق ہیں تحقیق کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

> ''تحقیق کے لغوی معنی کسی شے کی حقیقت کا اظہار یا اس کا اثبات ہے۔ اصطلاحاً یہ ایک ایسے طرزِ مطالعہ کا نام ہے جس میں موجود مواد کے صحیح یا غلط کو بعض مسلمات کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔ تاریخی تحقیق میں کسی امر واقعہ کے وقوع کے ہونے نہ ہونے کی چھان بین مدنظر

ہوتی ہے۔"[۱۲]

محقق تحقیق سے اسم فاعل ہے۔ مذکورہ بالا تعریف کی روشنی میں محقق سے وہ شخص مراد ہوگا جو کسی شے کی حقیقت کے اظہار یا اثبات کے لیے موجود مواد کی صحت یا سقم کو بعض مسلمات کی روشنی میں پرکھتا ہے۔

تحلیل نفسی

(PSYCHO-ANALYSIS)

تحلیل نفسی، نفسیات کا ایک طریق کار ہے جو کسی فرد کے لاشعوری رجحانات و میلانات سے آگاہی حاصل کرنے کے لیے استعمال ہوتا ہے اور اپنے فکری مرغوبات ونظریات کی بدولت تحلیل نفسی کو ایک فلسفے کا درجہ بھی حاصل ہے۔ محللین نفس، مریض کی نفسیاتی اُلجھنوں، کجرویوں یا امراض کی تشخیص کے لیے کئی ایک طریقے اختیار کرتے ہیں۔ اہم طریقے یہ ہیں:

(الف) آزاد تلازمہ خیال کا طریقہ

(ب) خوابوں کے تحلیل و تجزیہ کا طریقہ

اوّل الذکر صورت میں مریض کو مختلف قسم کے الفاظ یکے بعد دیگرے دیے جاتے ہیں اور مریض سے کہا جاتا ہے کہ ہر قسم کے داخلی تنقید و تبصرہ اور مزاحمت و مدافعت کی کوشش کے بغیر ان سے وابستہ تصورات یا ردِعمل بیان کرے۔ مؤخر الذکر صورت میں مریض کے خواب سنے جاتے ہیں، چونکہ خواب ہماری لاشعوری اُمنگوں کی ترجمانی کرتے ہیں اس لیے ان کا علمی تجزیہ بھی کسی شخص کے ذہن میں جھانکنے کا موقع فراہم کر دیتا ہے۔

علاوہ ازیں مریض کی بنائی ہوئی تصویروں، اس کی گھڑی ہوئی کہانیوں، اس کی خودنوشت سوانح، اس کے خطوط اور اس کے کلام سے بھی تحلیل نفسی میں مدد لی جاتی ہے۔ تحلیل نفسی کی بنیاد لاشعور پر ہے اور یہ سب طریقے لاشعور میں جھانکنے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔

سی ای ایم جوڈ نے تحلیل نفسی کو ان فلسفوں کی صف میں شمار کیا ہے جو ذہن کی اہمیت کے منکر ہیں۔ کیونکہ تحلیل نفسی اگرچہ ذہن کے وجود سے انکار نہیں کرتی لیکن وہ اس کے عقلی عناصر کو اس کے غیر عقلی عناصر پر منحصر جانتی ہے اور شعوری سرگرمیوں کو لاشعوری محرکات اور تمناؤں کی مسخ شدہ پرچھائیاں قرار دیتی ہے۔ چونکہ یہ غیر عقلی عناصر لاشعوری ہیں اس لیے یہ نظریہ جبریت پر منتج ہوتا ہے۔ جب ہم اپنے لاشعوری جبلی رجحانات کے غلام ہیں اور یہ لاشعوری جبلی رجحانات ہمارے قابو بلکہ حدودِ آگہی سے بھی باہر ہیں تو ظاہر ہے کہ ہم مجبور ہیں۔ آزاد ارادہ محض ایک سراب ہے اور اس کا دعویٰ محض ایک خوش فہمی۔[۱۳]

چونکہ کسی فن پارے کو پوری طرح سمجھنے اور اس پر کماحقہٗ تنقید کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ فنکار کی شخصیت کو اچھی طرح سمجھ لیا جائے اور نفسیات کا دعویٰ ہے کہ کسی شخص کو اس کے لاشعوری رجحانات کے حوالے ہی سے پوری طرح سمجھا جا سکتا ہے اس لیے بعض نقادوں نے فن کاروں کو سمجھنے کے لیے تحلیل نفسی سے بھی کام لیا ہے۔ کیونکہ تحلیل نفسی کا دعویٰ ہے کہ وہ لاشعوری رجحانات کو سمجھنے میں بڑی مدد دے سکتی ہے۔

تخرجہ

حساب جمل کی اصطلاح ہے۔ جب مادۂ تاریخ کے اعداد سنہ مطلوب سے کچھ زیادہ ہوں تو اس زیادتی کو دور کرنے کے لیے کسی حرف یا لفظ کے اعداد اس میں سے منہا کر دیتے ہیں۔ اسے تخرجہ کہتے ہیں۔ لیکن شاعر کو اشارہ کرنا پڑتا ہے کہ

فلاں حرف یا لفظ کے اعداد مادۂ تاریخ کے اعداد میں سے تفریق کیے جائیں گے مثلاً مومن نے اپنی بیٹی کی تاریخ ولادت کہی ہے:

نال کٹنے کے ساتھ ہاتف نے
کہی تاریخ ''دختر مومن''

مادۂ تاریخ ''دختر مومن'' ہے جس کے اعداد تیرہ سو چالیس ہوتے ہیں جس میں سے نال کے اعداد جو اکاسی ہیں گھٹا دینے سے بارہ سو انسٹھ بچے۔ یہی دختر مومن کا سال ولادت ہے۔

ماخذ:

بحر الفصاحت۔ تاریخ ادب اُردو (سکسینہ)

تخلص

تخلّص وہ مختصر نام ہے جسے شعرا اس غرض سے اختیار کر لیتے ہیں کہ اسے اشعار میں استعمال کیا جائے۔ مولانا اصغر علی روحی، صاحب دبیر عجم کے اس بیان پر محققین کا اتفاق ہے کہ ''تخلص شعرائے ایران کی اختراع ہے۔ اہلِ عرب اس سے آشنا نہ تھے۔ عرب شعرا تخلص کی بجائے اپنے لقب یا کنیت سے شہرت پاتے تھے۔''

آقائے سعید نفیسی کا خیال ہے کہ اگر چہ رودکی کے اسلاف اور معاصرین میں بعض لوگوں نے تخلص اختیار کیے تھے لیکن رودکی پہلا شاعر ہے جو تخلص کے ساتھ مشہور ہوا۔

اُردو ترکی اور پنجابی میں تخلص کا رواج فارسی ادب کے زیر اثر نمودار ہوا۔ مغربی زبانوں میں ادبی نام یا قلمی نام کا رواج ملتا ہے مگر اسے تخلص نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ تخلص کا مقصد یہ ہے کہ اسے اشعار میں استعمال کیا جائے۔ گویا تخلص اس اعتبار سے ایک مہر ہے جو شاعر اپنے کلام پر لگاتا ہے تاکہ اس کا مال الگ پہچانا جا سکے۔ انفرادیت کی خواہش تخلص کی اس رسم کے پیچھے واضح طور پر دکھائی دیتی ہے۔

تخلص کے لغوی معنی رہائی پانے کے ہیں۔ قدیم تصانیف میں تخلص گریز یا مخلص کا مترادف تھا۔ جس کے اصطلاحی معنی ہیں قصیدے کی تشبیب لکھتے لکھتے ممدوح کا ذکر اس طرح چھیڑنا گویا بات میں بات پیدا ہو گئی۔ اب سوال یہ ہے کہ تخلص کے پہلے اصطلاحی معنی کیونکر بدلے اور اس لفظ نے موجودہ اصطلاحی معنی کیونکر اختیار کیے۔ سیّد عبداللہ کا قیاس ہے کہ:

> ''تخلص...... کے پہلے اصطلاحی معنی تشبیب سے مدح کی طرف نکلنا ہیں۔ شعرائے قدیم کے قصائد میں عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ وہ تخلص یعنی گریز میں اپنے ممدوح کا نام یا لقب لاتے تھے (التزاماً نہیں عموماً) اس کے بعد آہستہ آہستہ تخلص یا گریز میں مادح اور ممدوح دونوں کا نام لانے لگے۔ غزل کے آخر میں تخلص لانے کی وجہ بھی یہی ہے۔ چونکہ عموماً تشبیب کے آخر میں تخلص یا شاعرانہ نام لایا جاتا تھا اس لیے جب غزل الگ صنف قرار پائی تو تخلص کی رسم کو اپنے ساتھ لائی۔ مقطع میں تخلص کا التزام اسی پُرانی رسم کی یادگار ہے۔''[۱۴]

ڈاکٹر سیّد عبداللہ کی تحقیق کے مطابق تخلص کی رسم وجود میں آ جانے کے بعد بھی شعرا اپنے کلام میں تخلص کا استعمال کم ہی کرتے تھے۔ چنانچہ رودکی نے آٹھ مقامات پر، فرخی نے بارہ موقعوں پر، عنصری نے صرف تین چار موقعوں پر اور منوچہری نے چار پانچ موقعوں پر اپنا تخلص نظم کیا ہے۔ مسعود سعد سلمان کے

ہاں متقدمین کے مقابلے میں نسبتاً زیادہ بار تخلص کا استعمال ہوا ہے۔ سنائی اور عطار کے ہاں تخلص کا استعمال عام ہے۔ اس کے بعد غزل کے مقطع میں تخلص لانے کا دستور عام ہو جاتا ہے۔ عراقی، سعدی وغیرہ اس کی پابندی کرتے ہیں حتیٰ کہ فارسی اُردو اور ترکی شاعری میں یہ رواج کم وبیش قانون کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔[۱۵]

تخلص بالعموم کسی نہ کسی مناسبت سے اختیار کیا جاتا ہے اور کوشش کی جاتی ہے کہ تخلص مختصر ہوتا کہ شعر میں آسانی سے کھپ سکے۔ صوتی اعتبار سے ثقیل نہ ہو۔ بسا اوقات شاعر اپنے نام کے ایک حصے کو تخلص قرار دے لیتا ہے جیسے اقبال، امیر، فیض اور عابد۔

تخلیقی ادب

(CREATIVE LITERATURE)

تخلیقی ہونا ادب کی بنیادی اور لازمی شرط ہے۔ بالفاظ دیگر اصطلاحی اعتبار سے لفظ ادب میں تخلیق کا مفہوم پہلے ہی موجود ہے۔ پھر سوال پیدا ہوتا ہے کہ تخلیقی ادب کی یہ اصطلاح جو ہمیں تنقیدی تحریروں میں نظر آتی ہے کیوں وضع کی گئی؟

بات دراصل یہ ہے کہ جب ادب کے بعض غیر محتاط نقادوں اور ادب کے بنیادی تقاضوں سے بے خبر مصنفین نے ایسی تحریروں کو بھی جو غیر تخلیقی ہیں ادب کے دائرے میں شمار کرنا شروع کر دیا تو ادبی تحریروں (ناول، افسانہ، ڈراما، انشائیہ، شاعری) کو غیر ادبی تحریروں (تاریخ، سائنس اور فلسفہ) سے ممیّز کرنے کے لیے ادب کے ساتھ تخلیقی کا لفظ اضافہ کر دیا گیا۔ گویا اس طرح تسلیم کر لیا گیا کہ تاریخ، سائنس اور فلسفہ کی کتابیں بھی ادب ہیں یا ہو سکتی ہیں مگر انھیں اس قسم کے ادب کا درجہ نہیں دیا جا سکتا جو صحیح معنوں میں ادب ہے اور تخلیقی ہوتا ہے۔

تخلیقی تنقید

(CREATIVE CRITICISM)

دیکھیے: ''تاثراتی تنقید''

تخمیس

شاعری کی اصطلاح میں تخمیس کے معنی ہیں مخمس کی شکل میں کسی غزل کے کسی شعر کی تضمین کرنا۔ قاعدہ اس کا یہ ہے کہ غزل کے ہر شعر سے پہلے مصرع اولیٰ کے قافیہ کی رعایت سے تین مصرعے اضافہ کر دیے جاتے ہیں۔ ایسے مخمس کے لیے بعض اوقات خمسہ کا لفظ بھی استعمال ہوتا ہے۔ مرزا کلب حسین خان نادر نے مشہور شاعروں کی ایک ایک غزل لے کر اس کی تخمیس کی ہے۔ عزیز بیگ مرزا نے غالب کی اُردو غزلیات کی تخمیس کی ہے۔ اثر لکھنوی نے چکبست کی ایک مشہور غزل کی تخمیس کی ہے جو ان کے تنقیدی مضامین کے مجموعے چھان بین میں خمسہ کے عنوان سے شامل ہے۔ اس غزل کا یہ شعر بہت مشہور ہے:

زندگی کیا ہے عناصر میں ظہور ترتیب
موت کیا ہے انھی اجزا کا پریشاں ہونا

تخمیس ملاحظہ ہو:

ذرے ذرے کی ہے تعمیر میں پنہاں تخریب
اور اسی طرح فنا میں ہے بقا کی تقریب
اللہ اللہ مشیت کی انوکھی ترکیب
زندگی کیا ہے عناصر میں ظہور ترتیب
موت کیا ہے انھی اجزا کا پریشاں ہونا[۱۶]

تخیل

(IMAGINATION)

شعر وادب کی دنیا میں تخیل کے معنی ہیں وہ تخلیقی استعداد

جس کے ذریعے فنکار، تجربے کے مختلف عناصر کو ایک نئی ہیئت ترکیبی عطا کرتا ہے۔ تخیل کی تعریف اور اس کے احاطہ کار کے بارے میں علماء میں بہت اختلاف ہے۔ مولانا حالی کے نزدیک:

''تخیل ایک ایسی (وہبی) قوت ہے کہ
معلومات کا جو ذخیرہ تجربہ یا مشاہدہ کے
ذریعے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے
یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی
صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ
کے ایسے دلکش پیرائے میں جلوہ گر کرتی
ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی
قدر الگ ہوتا ہے۔''[۱۷]

کولرج نے تخیل کی دو قسمیں قرار دی ہیں۔ اولیٰ اور ثانوی۔ کولرج کے افکار دقیق اور فلسفیانہ ہیں۔ ڈیوڈ ڈیشیز نے اولیٰ تخیل کے بارے میں کولرج کے افکار کا ملخص یوں پیش کیا ہے:

''تخیل اپنی اولیٰ صورت میں انسانی تجربے کا
تنظیمی اُصول ہے یعنی وہ عامل، وہ قوت جس
کے طفیل ہم چیزوں کی ایک دوسرے سے تمیز بھی
کرتے ہیں اور انھیں ایک دوسرے سے متعلق
بھی کرتے ہیں۔ انھیں ایک دوسری سے جدا بھی
کرتے ہیں اور انھیں یک جا بھی کرتے ہیں۔
اس کے بغیر ہمارا تجربہ حسی تاثرات کا محض ایک
شیرازۂ پریشاں، ایک دفتر بے معنی ہوتا۔''[۱۸]

اور کولرج کے اپنے الفاظ میں:

''ثانوی تخیل اولیٰ تخیل کی صدائے بازگشت
ہے وہ شعوری ارادے کے پہلو بہ پہلو موجود
ہوتا ہے لیکن اس کے باوصف جہاں تک اس کی
فعالی کیفیت کا تعلق ہے اسے اولیٰ تخیل ہی کی
ایک صورت کہنا چاہیے۔ البتہ اپنی فعالی کمیت
میں اور اپنے طریق کار میں وہ اولیٰ تخیل سے
مختلف ہوتا ہے۔ وہ چیزوں کی تحلیل کرتا ہے ان
کو درہم برہم کرتا ہے تاکہ ان کے اجزا کو نئے
سرے سے ملا کر نئی چیزیں خلق کرے اور جہاں
یہ عمل اس کے لیے ناممکن ہو وہاں بھی وہ
بہرکیف یہی کوشش کرتا ہے کہ چیزوں کو ان کی
بہترین صورت بخشے اور ان میں ربط و وحدت
پیدا کرے۔''[۱۹]

گویا ثانوی تخیل کا استعمال ایک شاعرانہ عمل ہے۔

کولرج کے نظریہ تخیل کی وضاحت میں ڈی۔ جی۔ جیمز کی یہ عبارت خود کولرج کی متعلقہ عبارتوں سے زیادہ واضح اور روشن ہے:

''دنیا کا ادراک ابتداً اولیٰ تخیل کی بدولت
حاصل ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ ادراک حاصل نہ
ہوتا تو ثانوی تخیل کی کارروائی کے لیے کوئی
مواد نہ ہوتا جس سے وہ تخریب و تجزیہ کے
ذریعے ایک نئی دنیا کو تشکیل دے سکتی۔ چنانچہ
کولرج کا بنیادی دعویٰ یہ ہے کہ اولیٰ تخیل
سارے علم انسانی کا لازمۂ اوّل ہے۔''[۲۰]

شیلے نے تفکر اور تخیل میں اس طرح حد فاصل قائم کرنے کی کوشش کی ہے:

"تفکر میں نفس، افکار کے باہمی روابط پر غور کرتا ہے۔ عام اس سے کہ وہ روابط کیونکر پیدا ہوئے ہیں اور تخیل میں وہ افکار کو اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے اور ان کو اجزائے ترکیبی کے طور پر استعمال کر کے ان سے نئے افکار پیدا کرتا ہے جن میں سے ہر ایک اپنی ہی ایک ہیئت سالمہ رکھتا ہے۔"[۲۱]

شیلے نے جن باتوں کو نئے افکار کہا ہے ظاہر ہے کہ وہ اپنی ہیئت ترکیبی کے اعتبار سے نئے ہوں گے کیونکہ تخیل کسی چیز کو عدم سے وجود میں نہیں لا سکتا۔ ہیری لیون نے تخیل کے دائرہ عمل کو قطعیت کے ساتھ گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے:

"تخیل، حافظے اور عقل کو ایک دوسرے سے مربوط کرتا ہے۔ کٹر ماخائین کے نزدیک تخیل حافظے کی محض ایک بگڑی ہوئی صورت ہے مثلاً ہابز اسے بگڑی ہوئی حس کے لقب سے ملقب کرتا ہے۔ یعنی ماضی کے حسی تجربوں کے جو تاثرات حافظے میں باقی رہ جاتے ہیں۔ تخیل ان کو لے کر جوڑ دیتا ہے۔..................

لاطینی لفظ Imagination کے معنی تھے وہ چشم باطن جو گزری ہوئی چیزوں کے نقشے دیکھتی ہے اور ان کو نئے طریقوں سے ملاتی جلاتی ہے لیکن کوئی نئی چیز پیدا نہیں کرتی۔ جن لوگوں نے تخیل پر غور کیا ہے ان میں سے کسی نے یہ کبھی قیاس نہیں کیا کہ تخیل چیزوں کو عدم سے وجود میں لاتا ہے۔ جیرارڈ ڈی نروال (Gerard de Nerval) کا کہنا ہے کہ:

میرا عقیدہ ہے کہ انسانی تخیل نے کبھی کوئی ایسی چیز ایجاد نہیں کی جو اس دنیا میں یا کسی اور دنیا میں سچ مچ موجود نہ تھی۔"[۲۲]

گورکی نے تخیل کے بارے میں لکھا ہے:

"تخیل بھی سوچنا ہی ہے۔ یہ دنیا کے بارے میں سوچنا ہے، لیکن ذہنی تصویروں کے ذریعے سے سوچنا یا فنکارانہ ہیئت کی شکل میں سوچنا۔"[۲۳]

شاعرانہ تخیل کی حدود اور اس کے طریق کار کو سمجھنے میں گورکی کا نظریہ تخیل اور جناب ممتاز حسین کے توضیحی بیانات نہایت مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ حسیہ تصویروں کے ذریعے سوچنے کا نام ہی شاعرانہ تخیل ہے اور یہ ایک ایسا طریق فکر ہے جو اساطیری ادب کے دور ہی سے شاعری میں کارفرما رہا ہے۔ کیونکہ ابتدائی انسان ہمیشہ محسوس تصویروں کے ذریعے سوچتا تھا۔ ہر دیومالا اسی طرح وجود میں آئی ہے اور ہر دیومالا میں تخلیق کائنات کے عمل کو حسیہ تصویروں ہی کے ذریعے سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ آج بھی شاعر حسیہ تصویروں کے ذریعے سوچتا ہے یعنی اپنے تخیل یا قوت متخیلہ سے کام لیتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ قدیم انسان کے لیے یہ طریق فکر غیر شعوری تھا کیونکہ وہ اسی طرح سوچ سکتا تھا جب کہ آج کا شاعر اس طریق فکر کو شعوری طور پر اختیار کرتا ہے۔ عصر قدیم کا کوئی شخص لفظ ماءت (انصاف) استعمال کرتا تھا تو اس کے ذہن میں انصاف کی خصوصیت رکھنے والے ایک حسی پیکر یعنی انصاف کی دیوی کا تصور پیدا ہوتا تھا۔ آج ماءت یا انصاف کا لفظ اپنی صورت آفرینی کی یہ صلاحیت کھو چکا ہے۔ چنانچہ اسے حسی پیکر

دینے کے لیے شاعر کو شعوری طور پر تخیلی طرزِ فکر اختیار کرنا پڑتا ہے۔[۲۴]

رنج وصبر دونوں ہی انسانی نفسیات کے تجربے ہیں۔ ان کی کیفیت سے ہر شخص واقف ہوتا ہے۔ لیکن جب شاعر رنج کو گراں نشین اور صبر کو گریز پا کہتا ہے تو ان میں ایک ایسی محسوس کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو مجرد تصورات میں نہیں ملتی:

کبھی شکایت رنج گراں نشیں کہیے
کبھی حکایت صبر گریز پا کیجیے

حسیہ تصویروں کے ذریعے سوچنا اسی کو کہتے ہیں اور یہی تخیل ہے۔"[۲۵]

مولانا عبدالماجد نے بھی فلسفۂ جذبات میں لکھا ہے:

"بخلاف تصور وفکر کے تخیل میں ایک ذہنی صورت کا وجود لازمی ہے۔"[۲۶]

ممتاز حسین نے تخیل اور فینسی کا فرق ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

"شاعرانہ ذہن تخلیقی ہوتا ہے نہ کہ صناعانہ شاعرانہ ذہن قوت متخیلہ کا حامل ہوتا ہے۔ اس کے برعکس مصورانہ یا صناعانہ ذہن عام طور سے فینسی کی قوت کا۔ قوت متخیلہ اور فینسی کا فرق یہ ہے کہ قوت متخیلہ اگر ایک طرف متغائر اشیا کی مماثلت باطنی یا عین ذات کو دریافت کرتی ہے تو دوسری طرف مماثل اشیا کی مغائرت باطنی کو بھی اُبھارتی ہے، اس کے برعکس فینسی مماثلت ظاہری پر جاتی ہے اور مماثلت باطنی کو نظر انداز کرتی ہے۔ قوت متخیلہ کا عمل تخلیقی ہے کیونکہ قوت متخیلہ اپنے مواد کو بکھیر کر گلا پگھلا کر از سر نو تخلیق کرتی ہے۔ اس کے برعکس فینسی کی تخلیق نقالی یا تزئین کی ہوتی ہے۔ تخلیقی شاعری میں بقول میر، شعور جنوں کی منزل سے گزرتا ہے۔

خوش ہیں دیوانگیٔ میر سے سب
کیا جنوں کر گیا شعور سے وہ"[۲۷]

قوت حافظہ اور قوت متخیلہ کو ایک دوسرے سے ممیّز کرنے کے لیے ممتاز حسین نے لکھا ہے:

"حافظہ کسی شے کی ہو بہو نقل اُتار سکتا تھا لیکن وہ ایک ہی نوع کی بے شمار چیزوں سے ان کی مشترکہ خصوصیت کو اخذ نہیں کر سکتا۔ یہ کام قوت متخیلہ انجام دیتی ہے اور یہ ذہنی قوت انسان میں اس وقت پیدا ہوئی جب کہ اس کا ذہن تجرید کی طرف مائل ہوا وہ اشیا کی بنیادی خصوصیات معلوم کرنے لگا اور اشیا کو ان کی صفات سے جدا کر کے دیکھنے لگا۔"[۲۸]

ترسناکی

(PHOBIA)

نفسیات کی اصطلاح میں ترسناکی بے جا خوف کو کہتے ہیں یعنی ایسا خوف جس کے لیے کوئی معقول وجہ موجود نہ ہو جیسے بلندی کا خوف (Acrophobia)، تنگ جگہوں کا خوف (Claustrophobia)، کھلی جگہوں کا خوف (Agrophobia)۔

تزک

کسی بادشاہ کے خودنوشت حالات کو تزک یا توزک کہا جاتا ہے۔ بابر نے تزک بابری کے نام سے ترکی زبان میں اپنی سرگذشت لکھی تھی۔ عبدالرحیم خان خانان نے ۹۹۸ ہجری میں

اس کا فارسی ترجمہ کیا۔ مرزا نصیر الدین حیدر گورگانی المتخلص بہ فانی نے اسے اُردو میں منتقل کیا۔ جہانگیر نے فارسی زبان میں اپنے عہد کے پہلے سترہ سال کی سرگذشت لکھی جو تزک جہانگیری کے نام سے موسوم ہے۔ یہ ایک اہم تاریخی دستاویز ہے جو اپنی سادگی، صفائی، قدرت زبان اور بیان کی بے تکلفی جیسے اوصاف کی بدولت فارسی نثر کی تاریخ میں بھی ایک نمایاں مقام کی مالک ہے۔

مآخذ:

ادب نامۂ ایران۔ جواہر ادب۔ مقالات شبلی۔ اُردو دائرہ معارف اسلامیہ، جلد ہفتم بذیل کلمہ ''جہانگیر''۔

تزکیۂ جذبات

(KATHARSIS)
(CATHARSIS)

افلاطون نے کذب و دروغ کے کٹیلے الزامات کے ساتھ ساتھ اس بنا پر بھی شاعری کو مخرب اخلاق قرار دیا تھا کہ وہ سفلی جذبات کو بھڑکاتی ہے اور عقل پر جذبے کی برتری کی علمبردار ہے۔ ارسطو نے افلاطون کے اس الزام کے جواب میں بوطیقا میں تطہیر جذبات کا نظریہ پیش کیا ہے جو اصلاً المیہ (ٹریجڈی) سے متعلق ہے۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ المیہ خوف اور رحم کے جذبات کو اُبھار کر ناظرین کے جذبات کی تطہیر کرتا ہے یعنی یہ درست ہے کہ المیہ نویس ناظرین کے جذبات کو بھڑکاتا ہے۔ مگر یہ عمل مخرب اخلاق ہونے کی بجائے اس اعتبار سے معاون اخلاق ہے کہ کردار کے آلام و مصائب میں تخیلی شرکت سے فاسد اور غیر معتدل جذبات کا نکاس ہو جاتا ہے۔ جس کے نتیجے میں ناظرین کو جذباتی اعتدال اور (اخلاقی ؟) صحت حاصل ہوتی ہے۔ ارسطو نے ٹریجڈی کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

> ''ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو۔ جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو۔ جس کے مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے حظ حاصل ہوتا ہو۔ جو دردمندی اور دہشت کے ذریعے اثر کر کے ایسے ہیجانات کی صحت واصلاح کرے۔''[29]

اس عبارت کا صرف آخری حصہ تزکیہ جذبات کے بارے میں ہے۔ اس ترجمے میں صحت و اصلاح کے لفظوں کے ذریعے ارسطو کی اصطلاح کتھارسس کا مفہوم ادا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

تشبیب

قصیدے کا ابتدائیہ یا بالفاظ دیگر قصیدے کی تمہید اصطلاح میں تشبیب یا نسیب کہلاتی ہے۔ تشبیب کے لغوی معنی ہیں ''ذکر احوال ایام شباب کردن و صفت محبوب و آتش افروختن۔'' چونکہ پہلے پہل قصائد کی تمہید تذکرہ شباب اور صفت محبوب پر مشتمل ہوتی تھی اس لیے اسے تشبیب کا نام دیا گیا۔ بعد میں تشبیب کے لیے مضمون کی کوئی قید نہ رہی۔ حسن و عشق کی باتیں شاعرانہ تعلّی، اخلاق وعرفان کے مسائل، بہار وخزاں کے مناظر، زمانے کی شکایت اور اپنی خستہ حالی کا تذکرہ — غرضیکہ تشبیب میں ہر مضمون نظم کیا جاسکتا ہے۔ غالب نے بہادر شاہ ظفر کی تعریف میں ایک قصیدہ لکھا ہے جس کی تشبیب میں شاعر اور چاند کے درمیان ایک دلچسپ مکالمہ قلمبند کیا ہے۔

تشبیب کی ایک نہایت دلچسپ مثال محسن کا کوروی کے قصیدہ مدیح خیرالمرسلین میں ملتی ہے جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے قصیدہ نعتیہ ہے لیکن اس کی تشبیب خالص ہندوانہ ہے اور اس میں کاشی، متھرا، گنگا جل، گوکل، کنھیا اور گوپیوں کا ذکر کیا گیا ہے:

سمت کاشی سے چلا جانب متھرا بادل
برق کے کاندھے پہ لاتی ہے صبا گنگا جل

ایسی تشبیہیں اسی صورت میں کامیاب ہوتی ہیں جب گریز ایسی بے ساختہ ہو اور تشبیب اور مدح کو باہم اس طرح مربوط کردے کہ خلا کا مطلق احساس نہ رہے۔

سیّد عابد علی عابد تشبیب کی غایت و افادیت سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''قصیدے کے ابتدایئے یا تشبیب کا منصب یہ ہے کہ ممدوح کی توجہ کو اس طرح اپنی طرف کھینچے کہ وہ دوسرے مشاغل سے قطع نظر کرکے قصیدہ سننے کی طرف متوجہ ہو۔ ...... سودا سے لے کر غالب تک تشبیب کا کمال یہی رہا ہے کہ وہ ایسی دلکش اور دلپذیر ہو کہ ممدوح خواہ مخواہ متاثر ہو اور قصیدہ سننے کی طرف مائل۔'' [۳۰]

(نیز دیکھیے: قصیدہ)

تشبیہ

تشبیہ کے اصطلاحی معنی ہیں ایک چیز کو کسی خاص صفت کے اعتبار سے کسی دوسری چیز کی مانند قرار دینا۔ مولوی نجم الغنی نے تشبیہ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''تشبیہ سے مراد دلالت ہے دو چیزوں کی جو آپس میں جدا جدا ہوں ایک معنی میں شریک ہونے پر۔ اس طرح کہ بطور استعارے کے نہ ہو اور نہ بطور تجرید کے ہو۔''

(بحرالفصاحت)

ارکان تشبیہ یہ ہیں:

(الف) مشبہ: وہ جس کو تشبیہ دی جائے۔
(ب) مشبہ بہ: وہ جس سے تشبیہ دی جائے۔
(ج) وجہ شبہ: وہ خصوصیت یا وہ معنی جس میں مشبہ اور مشبہ بہ دونوں شریک ہوں اور وہ معنی مقصود بھی ہوں۔ وجہ شبہ مشبہ بہ میں از روئے حقیقت یا از روئے ادعا بہتر درجے کی ہوتی ہے۔
(د) ادات تشبیہ: (حرف تشبیہ): وہ کلمہ جو مشبہ کو مشبہ بہ کی مانند قرار دینے کا وسیلہ بنے۔ مثلاً سا، سے، سی، جوں، جیسا، جیسی، مانند، مثل، طرح، برنگ، بسان۔
(ہ) غرض تشبیہ: وہ متصور جس کے لیے تشبیہ کا اہتمام کیا جائے مثلاً مشبہ کی تحسین، تقبیح، ندرت یا امکان یا بیان۔

مشبہ اور مشبہ بہ کو طرفین تشبیہ کہتے ہیں۔ تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ لازماً مذکورہ ہوتے ہیں۔ وجہ شبہ اور حرف تشبیہ کبھی مذکور ہوتے ہیں اور کبھی محزوف۔ غرض تشبیہ بھی ہمیشہ محذوف ہوتی ہے۔ مثلاً:

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

تصعید

(SUBLIMATION)

وائڈ کی نفسیات کی رو سے ادب وفن کا منبع ادیب یا فنکار کی وہ تشنہ تسکین جنسی یا حیوانی خواہشات ہیں جو خارجی دنیا

کی اخلاقی اور سماجی بندشوں یا اپنی عدم استطاعت کے باعث براہِ راست آسودگی نہیں پاسکیں۔ یہ خواہشات بنیادی طور پر سفلی اور ''ناپاک'' نوعیت کی ہوتی ہیں۔ ادیب اور فنکار کے ہاں اس قسم کے جذبات وخواہشات کا رُخ کسی اعلیٰ وارفع مقصد کی طرف موڑ دیا جاتا ہے۔ بالفاظ دیگر جنسی جذبہ اور اس سے وابستہ خواہشات تصعید کی منزل سے گزر کر ادب وفن جیسے پاکیزہ اور مفید مظاہر میں اپنا متبادل نکاس ڈھونڈ لیتی ہیں۔ مختصراً ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ لاشعور کی خودغرض، بہیمانہ اور حیوانی نفسی قوت کو خوشگوار، مہذب، شائستہ، صحت مند اور مفید راستوں پر ڈال دینا کہلاتا ہے جس کا ترجمہ تصعید کیا گیا ہے۔ Sublimation تصعید کے لغوی معنی ہیں ''برآمدن بر جائی بلند'' تصعید کے اصطلاحی معنوں میں ترفع، ترفیع اور ارتفاع کے الفاظ بھی استعمال ہوتے ہیں۔ کرامت حسین لکھتے ہیں:

> ''ترفیع کے متعلق فرائڈ کے نظریات کو کیمبرج کے ماہر انسانیات ان ون (Unwin) کے تحقیقی کام سے بہت تقویت ملی ہے۔ ان ون نے کئی قوموں کا مطالعہ کیا ہے اور یہ ثابت کرنے کے لیے کافی شہادت مہیا کی ہے کہ تہذیبی ترقی کی سطح کا جنسی ضبط کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ تمام وحشی قومیں شادی کو کم وبیش ضروری قرار دیتی ہیں لیکن ان میں سے کئی قومیں شادی سے پہلے مکمل جنسی آزادی کی اجازت دیتی ہیں اور یہی قومیں تہذیبی اعتبار سے غیر ترقی یافتہ ہیں۔ تہذیب کے بارے میں ان ون کے کچھ اصولوں سے اختلاف کیا جا سکتا ہے لیکن اس کی عمومی دریافتیں ترفیع اور تہذیب سے متعلق فرائڈ کے اس نظریے کی توثیق کرتی ہیں کہ اگر جبلی اُنگیختوں کی ہمیشہ فوری تسکین حاصل کی جائے تو توانائی کا کوئی ذخیرہ ارفع تہذیبی مشاغل کے لیے باقی نہیں رہے گا۔''[۳۱]

(نیز دیکھیے: انتقال)

تصنیف

دیکھیے: ''تعلیٰ''۔

تصوریت

(IDEALISM)

دیکھیے: ''مثالیت''۔

تصوریت پسند

(IDEALIST)

دیکھیے: ''مثالیت''۔

تصوریت پسندی

(IDEALISM)

دیکھیے: ''مثالیت''۔

تصوف

''تصوف مادہ ص و ف کے باب تفعل سے مصدر ہے جس کے معنی ہیں اپنے آپ کو صوفیانہ زندگی کے لیے وقف کرنا۔ یہ کلمہ غالباً لفظ صوفی سے براہِ راست وضع کیا گیا ہے۔''[۳۲]

جناب اکرام الحق تصوف کی نظری اور عملی حیثیتوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''تصوف ایک نظام خیالات ہے جو مخلوق اور خالق کی حقیقت اور ان کے روابط کی ماہیت پر غور کرنے سے پیدا ہوا ہے اور دو پیرایوں کا حامل ہے۔ ایک نظریے کے مطابق (بقول شاہ ولی اللہ مصنف حجۃ اللہ البالغہ) تصوف حقیقی صورت میں مذہب کی روح، اخلاق کی جان اور ایمان کا کمال ہے اور شرع میں اس کا نام احسان ہے۔ دوسرے نظریے کی رو سے یہ ایک فلسفہ ہے جو مختلف تصورات کا مجموعہ ہے اور اسلامی تعلیمات میں بڑی حد تک مؤثر ہے۔''[۳۳]

برصغیر پاک و ہند کی اخلاقی، ذہنی اور معاشرتی زندگی میں تصوف نے جو مثبت، تعمیری اور ترقی پسندانہ رول ادا کیا ہے۔ اس کی داد جناب ممتاز حسین نے ان الفاظ میں دی ہے:

''کیا پاکستان اور کیا ہندوستان، ان دونوں ملکوں میں مسلمانوں کی اکثریت ان مقامی لوگوں کی آبادی پر مشتمل ہے۔ جنھوں نے اسلام تصوف کی اس عظیم تحریک کے زیر اثر قبول کیا جو ہندوستانی زندگی میں ایک انقلابی قوت کی حامل رہی ہے۔ اس تحریک نے نہ صرف دیر و حرم سے غیریت کے پردے اُٹھائے بلکہ غلامی، ذات پات اور وراثت پیشہ کے بندھنوں کو توڑ کر انسان اور خدا کے درمیان عشق اور وحدانیت، انسان اور انسان کے درمیان مہر و وفا، احترام نفس، احترام آدمیت، اخوت و مساوات، صلح و آشتی اور نفس واحد کے رشتوں کی بنیاد ڈالی۔''

نیاز ارم ز خود ہرگز دلے را
کہ می ترسم دراں جائے تو باشد''[۳۴]

جہاں تک اُردو اور فارسی کی صوفیانہ شاعری کا تعلق ہے۔ فقر و استغنا کی عظمت، ترک دنیا، ترک سوال، ترک تمنا، عجز و تواضع، مذہبی رواداری، وسعت اخلاق، صبر و تسلیم، تطہیر، قلب، تزکیۂ نفس، ریاضت اور نفس کشی، شکر نعمت، قناعت پسندی اور توکل دوستی، نفی خودی، تصور شیخ، وحدت الوجود، وحدت الشہود، جبر و اختیار، عقل انسانی کی نارسائی، وجدان کی حقیقت آشنائی، سالک کے لیے رہبر کامل کی احتیاج، پیر طریقت کا اتباع کامل، رجوع الی اللہ، رویت ایزدی کی تمنا، رضائے الٰہی کی آرزو، حور و قصور کی بجائے رضائے مولا کو عبادت و ریاضت کا مقصود جاننا، عرفان ایزدی کا کیف و سرور اور واردات سلوک کا نشہ صوفیانہ شاعری کے عام موضوعات ہیں۔

چونکہ تصوف کی واردات و کیفیات عامتہ الورود نہیں اس لیے صوفی شعرا اپنے تجربات و مشاہدات روحانی کو بیان کرنے کے لیے بسا اوقات عشق مجازی کے لوازم و کیفیات اور بادہ و ساغر کے استعاروں سے کام لیتے ہیں۔ مرزا غالب نے بالکل درست کہا ہے:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

تصوف نے زبان اور ادب پر جو گہرے اور دور رس

اثرات ثبت کیے ہیں۔ان کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر اعجاز حسین لکھتے ہیں:

''ہم کوتصوف کا خاص طور پر ممنون ہونا چاہیے کہ اس نے مختلف مسائل پر حکیمانہ انداز میں گفتگو کر کے زبان و بیان کو ادبی لحاظ سے ایک عالمانہ راستہ پر لگا دیا۔اس نے نہ صرف ایسے الفاظ و محاورات اُردو کو عطا کیے جن میں انتہا درجے کی جامعیت اور بلاغت تھی،ایک ایک لفظ میں نہایت وسیع مفہوم پنہاں تھے بلکہ خیالات کے تنوع اور طرزِ کلام کی دلپذیری سے متعارف کرا کے اُردو کی ذہنیت میں ندرت و سپردگی کے احساسات بھی پیدا کر دیے،طرزِ تخیل میں شگفتگی اور نظریہ عشق میں شدت وخودداری کی ایک ایسی لہر دوڑا دی کہ عشق حقیقی کے علاوہ عشق مجازی کے معیار میں بلندی اور احساس میں خاص لذت پیدا ہوگئی۔حسن وعشق کے نظریہ میں احترام پیدا کرنے کا بڑی حد تک ذمہ دار یہی تصوف ہے ......(تصوف) نے عشق مجازی کو سطحیت سے دور رکھنے کی کوشش کی۔ بڑی حد تک اس میں کامیاب ہوا کہ عشق مجازی کو نفس پرستی اور جنسیت کا شکار نہ ہونے دے بلکہ مایوسی میں بھی ایک لذت اور ثابت قدمی میں روحانی عظمت کا احساس پیدا کرے۔''[۳۵]

مولانا شبلی نعمانی نے فارسی شاعری کے سلسلے میں تصوف کی خدمات کا اس طرح اعتراف کیا ہے:

''فارسی شاعری اس وقت تک قالب بے جان تھی جب تک اس میں تصوف کا عنصر شامل نہیں ہوا۔ شاعری اصل میں اظہار جذبات کا نام ہے۔تصوف سے پہلے جذبات کا سرے سے وجود ہی نہ تھا۔قصیدہ مداحی اور خوشامد کا نام تھا۔ مثنوی واقعہ نگاری تھی۔ غزل زبانی باتیں تھیں۔تصوف کا اصل مایہ خمیر عشق حقیقی ہے جو سرتاپا جذبہ اور جوش ہے عشق حقیقی کی بدولت مجازی کی بھی قدر ہوئی اور اس آگ نے تمام سینہ و دل گرما دیے۔اب زبان سے جو کچھ نکلتا تھا گرمی سے خالی نہیں ہوتا تھا۔ ارباب دل ایک طرف اہلِ ہوس کی باتوں میں بھی تاثیر آ گئی۔''[۳۶]

تصوف ایک طرزِ زندگی ہونے کے علاوہ علمی اعتبار سے عرفانی عقائد ونظریات کا ایک مجموعہ بھی ہے اور ایک ذہین آدمی کے لیے ان عقائد ونظریات کو علمی حیثیت سے ذہن نشین کر لینا چنداں مشکل نہیں۔صوفیانہ موضوعات و مسائل سے اس قسم کا علمی شغف بہت سے اُردو شعرا کے ہاں مل جاتا ہے اسے اصطلاح میں علمی یا نظری تصوف کہتے ہیں۔ہم جانتے ہیں کہ مرزا غالب ایک دنیادار انسان تھے۔انھیں صوفی قرار نہیں دیا جا سکتا لیکن تصوف کے فلسفیانہ اور نظریاتی پہلو کے بارے میں انھیں ایسی آ گہی حاصل تھی کہ وحدت الوجود اور نفی جیسے مسائل پر ان سے بہتر شعر کوئی نہ کہہ سکا۔ہمیں ملحوظ رکھنا چاہیے کہ تصوف کی علمی حیثیت ایک ثانوی چیز ہے۔ دراصل یہ ایک طرزِ حیات ہے اور اس خاص طرزِ حیات کو اپنانے والے لوگ ہی صوفی

کہلاتے ہیں۔خواجہ میر درد ایک صوفی تھے۔انھوں نے صوفیانہ واردات و کیفیات اور عرفان کی روحانی منازل کا ایک سچے صوفی کی طرح تجربہ کیا تھا۔تصوف ان کے ہاں فقط قال نہیں بلکہ حال بھی ہے۔محض گفتار نہیں یہ ان کا کردار بھی ہے۔اگر غالب کے ہاں تصوف کی حیثیت ایک نظریے کی ہے تو میر درد کے ہاں ایک روحانی تجربے کی۔ غالب فلسفہ تصوف میں دلچسپی لیتے ہیں تو میر درد واردات تصوف سے۔غالب کا تصوف نظری ہے تو میر درد کا عملی۔میر درد کی شاعری ان کی تابناک صوفیانہ زندگی کا عکس ہے جبکہ غالب کے صوفیانہ اشعار مسائل و معاملات تصوف سے غالب کی نظری آگہی کا نتیجہ۔

تضاد

علم بدیع کی اصطلاح میں تضاد کے معنی ہیں ۔ ایسے الفاظ استعمال میں لانا جن کے معنی ایک دوسرے کی ضد اور مقابل ہوں۔اس صفت میں تضاد سے مراد عام معنی ہیں اور اس کی دو صورتیں ہیں:

(الف) تضاد ایجابی: الفاظ متضاد کے ساتھ اگر حرف نفی استعمال نہ ہوا ہو تو اسے تضاد ایجابی کہتے ہیں۔ جیسے:

چہ جائی شکر و شکایت زنقش بیش و کم است
چو بر صحیفہ ہستی رقم نہ خواہد ماند

(حافظ)

خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے

(آتش)

وہ ناشاد و برباد رکھتا ہے مجھ کو
الٰہی اسے شاد آباد رکھنا

(حفیظ)

اے التفات یار مجھے سوچنے تو دے
جینے کا ہے مقام کہ مرنے کا ہے محل

(عابد)

اقرار نہ انکار بڑی دیر سے چپ ہیں
کیا بات ہے سرکار بڑی دیر سے چپ ہیں
آسان نہ کر دی ہو کہیں موت نے مشکل
روتے ہوئے بیمار بڑی دیر سے چپ ہیں

(احمد فراز)

ہم نے وہ روز و شب بھی گزارے ہیں ان سے دور
لمحے گزر گئے جہاں صدیاں لیے ہوئے

(ادیب)

ایک لگن کی بات ہے جیون ایک لگن ہی جیون ہے
پوچھ نہ کیا کھویا گیا پایا کیا جیتے کیا ہار گئے

(حبیب جالب)

فضل زندیاں وچ نہ وچ مویاں
نبض کدی مدھم کدی دھڑکدی اے

(فضل گجراتی)

مینوں سد رقیباں دے منہ اتے
یار سچ تے جھوٹ نکھیڑ یا کر

(فضل گجراتی)

ایس گلشن دہر وچ فضل مینوں
لبھے پھل تھوڑے چبھے خار بہتے

(فضل گجراتی)

(ب) تضاد سلبی: جب دو لفظ ایک مصدر یا مادے سے مشتق ہوں۔ایک مثبت ہو، دوسرا منفی تو اسے تضاد سلبی کہتے ہیں۔ظاہر ہے کہ اس صورت میں متضاد الفاظ میں سے

ایک کے ساتھ حرف نفی استعمال ہوگا۔ جیسے:

پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب تو دے

(غالب)

امیر جمع ہیں احباب درد دل کہہ لے
پھر التفات دل دوستاں رہے نہ رہے

(امیر مینائی)

دلوں کا ذکر ہی کیا ہے ملیں ملیں نہ ملیں
نظر نظر سے ملاؤ نظر کی بات کرو

(صوفی تبسم)

یہ رات تمھاری ہے چمکتے ہوئے تارو
وہ آئیں نہ آئیں مگر اُمید نہ ہارو

(ناصر کاظمی)

بار نگاہ لطف اُٹھایا نہ جائے گا
احساں یہ کیجیے کہ یہ احساں نہ کیجیے

(حفیظ)

ونڈن غم دے شریک یا ناں ونڈن
ایہہ نئیں مکنی کدی جاگیر غم دی

(فضل گجراتی)

خبرے ملن پھٹ کدی یا ملن ناہیں
ایسے بول کولڑے بول گئے نیں

(فضل گجراتی)

صنعت تضاد کو صنعت طباق، صنعت تطبیق اور صنعت تکافو بھی کہا جاتا ہے۔

مآخذ:

بحر الفصاحت۔ ترجمہ حدائق البلاغت۔ تاریخ ادبیات ایران از فردوسی تا سعدی از ایڈورڈ براؤن، ترجمہ وحواشی بقلم فتح اللہ مجتبائی۔

تضمن المز دوج

شعر میں دو ہم وزن اور ہم قافیہ الفاظ کسی بھی مقام پر پاس پاس جمع کر دینا علم بدیع کی اصطلاح میں تضمن المز دوج کہلاتا ہے۔ جیسے:

اترے ملک فلک سے یوسف زمیں سے نکلے
ممکن نہیں کہ تجھ سا کوئی کہیں سے نکلے

(نثار)

شجر حجر سبھی چپ ہوگئے تو آخر شب
غزال غم کا شکاری بھی گھات سے نکلا

(ظفر اقبال)

پڑے رہو تو ہیں یہی اداسیاں نراسیاں
اُٹھو تو جان کے قرار کی ہزار صورتیں

(ظفر اقبال)

ڈاکٹر زہرای خانلری نے تضمن المز دوج کی بجائے تضمین مزدوج کی اصطلاح استعمال کی ہے۔

مآخذ:

بحر الفصاحت۔ فرہنگ ادبیات فارسی دری۔

تضمین

"کسی شاعر کے کسی شعر یا مصرعے یا قرآن کی کسی آیت یا حدیث کے کسی ٹکڑے کو اپنے کلام میں شامل کر لینے کا نام تضمین ہے۔"[۳۷]

کسی آیت قرآنی یا حدیث نبوی یا ان کے جزو کو اپنے کلام میں موزوں کر لینا اصولاً تو تضمین ہی کی ذیل میں آتا ہے

لیکن بعض حضرات مثلاً مصنف بحر الفصاحت نے اسے تضمین کی بجائے اقتباس کے لفظ سے تعبیر کیا ہے۔

''اقتباس صرف کلام ربانی یا حدیث نبوی کے موزوں کرنے سے عبارت ہے۔''[۳۸]

لیکن اب اقتباس کی اصطلاح ہر قسم کے نثری اقتباسات کے لیے استعمال ہو رہی ہے۔

اگر وہ شعر یا مصرع جس کی تضمین کی جائے خوب مشہور ہو تو اس بات کی ضرورت نہیں ہوتی کہ تضمین کا اعتراف و اعلان کیا جائے لیکن سرقہ کے الزام سے بچنے کے لیے اشارہ کر دینا مناسب ہے۔ جیسے:

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقول ناسخ
''آپ بے بہرہ ہے جو معتقد میر نہیں''

(غالب)

بملک جم ندہم مصرع نظیری را
''کسے کہ کشتہ نشد از قبیلۂ ما نیست''

(اقبال)

میں کیا کہوں کہ کون ہوں سودا بقول درد:
''جو کچھ کہ ہوں سو ہوں غرض آفت رسیدہ ہوں''

(سودا)

نیاز فتح پوری لکھتے ہیں کہ ''تضمین کی خوبی یہ ہے کہ وہ اصل شعر کے ساتھ مل کر بالکل ایک چیز ہو جائے۔''[۳۹]

طرحی غزل لکھتے ہوئے مصرع طرح کو مصرع ثانی مان کر اس کے لیے مصرع اولی بہم پہنچایا جاتا ہے اسے عرف عام میں گرہ لگانا کہتے ہیں۔ یہ بھی تضمین ہی کی ایک شکل ہے۔ یہ صرف ایک مصرعے کی تضمین ہے اور عربی کے صرف ایک شعر تک محدود ہوتی ہے باقی اشعار کے ساتھ اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔

تضمین کی ایک متداول صورت یہ ہے کہ کسی شاعر کا ایک شعر یا ایک مصرع لے کر اس پر پوری نظم کہہ دی جاتی ہے۔ اس قسم کی تضمین میں یہ ضروری نہیں ہوتا کہ تضمین کیا ہوا شعر یا مصرع اپنے وہی معنی دے جو دراصل اس سے مطلوب تھے۔ بدلے ہوئے سباق میں اس کی معنویت مختلف بھی ہو سکتی ہے بلکہ بہتر یہ ہے کہ مختلف ہو۔ کیونکہ تضمین کا یہ برتر جواز ہے کہ تضمین کرنے والے شاعر نے کسی پُرانے شعر یا مصرع کا ایک نیا اطلاق دریافت کیا ہے۔ نئے حالات یا کسی نئے سیاق وسباق میں اس نے کسی شعر کی ایک نئی معنویت دریافت کی ہے جسے وہ قارئین کے علم میں لانا چاہتا ہے۔ غنی کاشمیری کا یہ شعر بہت مشہور ہے:

غنی روز سیاہ پیر کنعاں را تماشا کن
کہ نور دیدہ اش روشن کند چشم زلیخا را

اقبال نے خطاب بہ جوانان اسلام میں اس شعر کی تضمین کی ہے۔ آخری شعر یہ ہے:

حکومت کا تو کیا رونا کہ وہ اک عارضی شے تھی
نہیں دنیا کے آئین مسلم سے کوئی چارا
مگر وہ علم کے موتی کتابیں اپنے آبا کی
جو دیکھیں ان کو یورپ میں تو دل ہوتا ہے سی پارا
''غنی روز سیاہ پیر کنعاں را تماشا کن
کہ نور دیدہ اش روشن کند چشم زلیخا را''

غنی کا یہ شعر اپنے اس مخصوص سیاق میں معنی کی ایک نئی سطح یعنی ایک نئے علامتی مفہوم تک پہنچ جاتا ہے۔ بالفاظ دیگر

اس شعر کو جو نیا سیاق مہیا کیا گیا ہے اس کی مدد سے شعر ایک بالکل نئی فضا میں جا نکلا ہے۔ اب پیر کنعاں سے حضرت یعقوب علیہ السلام کی بجائے ملت اسلامیہ، نور دیدہ سے حضرت یوسف علیہ السلام کی بجائے مسلمانوں کا علمی سرمایہ اور زلیخا سے امراۃ العزیز کی بجائے یورپ مراد لیا جائے گا۔ ایسی تضمینوں کی کامیاب ترین مثالیں اقبال کے کلام میں ملتی ہیں۔ بانگِ درا میں تضمین برشعر انیسی شاملو، تضمین برشعر ابوطالب اور تضمین بر شعر صائب اسی قسم کی نظمیں ہیں۔

تضمین سے شرح و تفسیر کے مقاصد بھی پورے ہوتے ہیں۔ بلکہ بعض اوقات تضمین کا مقصد ہی اصل نظم کی تشریح و تفسیر ہوتا ہے۔ چنانچہ مرزا عزیز بیگ المتخلص بہ مرزا سہارنپوری نے غالب کی اُردو غزلیات کی تضمین کی ہے جس کا مقصد ہی یہ ہے کہ غالب کے اشعار کو قارئین کے لیے آسان بنایا جائے۔ چنانچہ مصنف نے کتاب کا نام ''روح کلام غالب المعروف بہ تفسیر کلام غالب'' رکھا ہے۔ اس کتاب کا مقدمہ نظامی بدایونی نے لکھا ہے۔ موصوف اس تضمین کی خصوصیات کے ضمن میں فرماتے ہیں:

> ''اس کی ادنیٰ خصوصیت یہ ہے کہ مشکل ترین اشعار کے معانی اور مطالب اس درجہ واضح ہو جاتے ہیں کہ کسی شرح کو دیکھنے کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔ اس لحاظ سے روح کلام غالب کو دیوان غالب کی تمام شرحوں پر فوقیت حاصل ہے اور اس کا اندازہ صرف اتنی بات سے ہوسکتا ہے کہ غالب کے جن مشکل اشعار کی شرح میں دیگر شارحین نے نثر میں صفحے کے صفحے سیاہ کر دیے ہیں ان کو مصنف روح کلام غالب نے نظم کے صرف تین مصرعوں میں اس فصاحت و بلاغت کے ساتھ لکھ دیا ہے کہ ہم اس کے شاعرانہ کمال کا اعتراف کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں اور بے ساختہ زبان سے نکل جاتا ہے: آفتاب آمد دلیل آفتاب۔''[۴۰]

نظامی بدایونی کا یہ بیان اور زیادہ غور طلب اور فکر انگیز بن جاتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ ایک ایسے شخص کا بیان ہے جو خود بھی شارحین غالب کی صف میں شامل ہے اور اپنی شرح پر نازاں ہے۔

> ''میری یہ شرح تعلیم یافتہ طبقے میں اس قدر مقبول ہوئی کہ اس کے پانچ ایڈیشن اس وقت تک نکل چکے ہیں۔''[۴۱]

روح کلام غالب سے ایک مثال ملاحظہ فرمایئے جو اس امر کا اندازہ کرنے کے لیے کافی ہے کہ تضمین کس عمدگی سے شرح و تفسیر کے مقاصد پورا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے:

غالب کا شعر ہے:

''ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں''

عزیز بیگ مرزا کی تضمین ملاحظہ ہو:

ہیں موحد بخدا شرک ہے دل سے مفقود
ہم معبد ہیں نہ کعبے کے نہ کعبہ معبود
رو بقبلہ ہیں تو صرف ایک جہت ہے مقصود
ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود
قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں''[۴۲]

تعریب

غیر زبان کے کسی لفظ کو ضروری تغیر کے ساتھ عربی میں اپنالینا تعریب (عربی بنانا) کہلاتا ہے۔ تعریب کے عمل سے گزر کر کسی غیر زبان کا لفظ جب عربی کا لفظ بن جاتا ہے تو اسے معرب کہتے ہیں۔ مثلاً لفظ فیل عربی الاصل نہیں بلکہ فارسی لفظ پیل کا معرب ہے۔

(نیز دیکھیے: تارید)

تعریف

(DEFINITION)

جنس قریب پر فصل کا اضافہ کر دینے سے منطقی تعریف وجود میں آ جاتی ہے۔ مثلاً ہم انسان کی تعریف کرنا چاہتے ہیں۔ اس کی جنس قریب حیوان ہے۔ اب حیوان پر کسی ایسی صفت یا صفات کا مجموعہ اضافہ کرنا ہے۔ جس کے جمع کرنے سے حیوان پر کوئی ایسی قید عائد ہو جائے کہ اس سے صرف انسان کی طرف ذہن منتقل ہو اور دیگر تمام حیوانات اس دائرے سے باہر رہ جائیں۔ ایسی صفت عاقل ہونا ہے۔ اس لیے انسان کی منطقی تعریف حیوان عاقل ہوگی۔ حیوان انسان کی جنس قریب ہے۔ اس پر فصل عاقل کا اضافہ کیا گیا تو حیوان عاقل انسان کی تعریف نکل آئی۔

مآخذ:

اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔ مبادیات فن مباحثہ۔ منطق استخراجیہ۔

تعقید لفظی

حسرت موہانی نے نکات سخن میں شوق نیموی کا یہ اقتباس درج کیا ہے کہ:

''اگر لفظ اپنی اصل جگہ پر نہ ہو تو اس کو تعقید لفظی کہتے ہیں۔''[۴۳]

انشا لکھتے ہیں:

''کسی جملہ میں جو لفظ بعد میں لانا چاہیے، اسے اوّل لے آؤ تو تعقید ہو جاتا ہے۔''[۴۴]

اُردو زبان کے قواعد کے مطابق جملے میں فاعل سب سے پہلے، مفعول اگر ہو تو اس کے بعد اور فعل سب سے آخر میں آتا ہے۔ متعلقات فعل، فعل سے پہلے مذکور ہوتے ہیں۔ اس طرح صفت اور موصوف، مضاف اور مضاف الیہ، عدد اور معدود، اشارہ اور مشار'' الیہ کی ترتیب قواعد کی رو سے معین ہے، یعنی صفت پہلے اور موصوف بعد میں، مضاف پہلے اور مضاف الیہ بعد میں، اسم عدد پہلے اور معدود بعد میں، اسم اشارہ پہلے اور مشار'' الیہ اس کے بعد مذکور ہوتا ہے۔ نثر میں یہ ترتیب ملحوظ رکھنا کسی کاوش کا مطالبہ نہیں کرتا لیکن نظم میں وزن اور قافیہ کی پابندی صحیح ترتیب میں مانع ہوتی ہے۔ اگر صحیح ترتیب کو پورے طور پر ملحوظ رکھا جائے تو شعر کہنا محال ہو جائے۔ اس لیے اجزائے کلام کی صحیح ترتیب سے کسی قدر انحراف شعر گوئی کی بنیادی ضرورت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ:

''اکثر جگہ تعقید لفظی معیوب نہیں ٹھہرائی گئی البتہ جب کہ لفظوں کی اُلٹ پھیر سے ترکیب درست ہو جائے اور نظم میں کچھ خلل نہ ہو تو بے شک معیوب ہے۔''[۴۵]

مولانا حسرت موہانی نے بہت سی مثالیں تعقید لفظی کے سلسلے میں پیش کی ہیں۔ جن میں سے درج ذیل اشعار میں تعقید

لفظی کا عیب واضح شکل میں موجود ہے۔

(الف) رہ گیا ہے مہ نو عید کا کس کی پیارے
کھول کر ہاتھ تمنائے ہم آغوشی میں (سودا)
(کس کی تمنائے ہم آغوشی میں)

(ب) وہ سر کسی مقتل میں پسندیدہ نہ ہووے
زیر سم اسپ اس کے جو غلطیدہ نہ ہووے (تنہا)
(زیر سم اسپ اس کے یعنی اس کے اسپ کے سم کے نیچے)

(ج) اک دن کبھی آ کلبۂ احزاں میں پیارے
غم دور ہو دل کا ترے برکت سے قدم کی (سوز)
(تیرے قدم کی برکت سے)

تعقید معنوی

معنوی اشکال و ابہام ہی کا دوسرا نام تعقید معنوی ہے۔ مولوی نجم الغنی لکھتے ہیں:

''تعقید معنوی یہ ہے کہ عبارت میں خیالات باریک یا قصہ نامشہور یا کسی طرح کی مشکل بات لکھیں اور جب تک بہت خوض و تامل نہ کریں اس کا سمجھنا دشوار ہو۔''[۴۶]

غالب کا شعر ہے!

شمار سبحہ مرغوب بت مشکل پسند آیا
تماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا

آسی اس شعر کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اس شعر میں تعقید ہے کہ ظاہرا ایسے مضمون کو کوہ کندن و کاہ برآوردن سے زیادہ وقعت نہیں دی جا سکتی۔ بت کی صفت مشکل پسندی اس واسطے رکھی ہے کہ تسبیح بت کے لیے ایک مشکل اور غیر معتاد فعل ہے۔''[۴۷]

تعمیہ

جب مادہ تاریخ کے اعداد سنہ مطلوب سے کچھ کم ہوں تو اس کی کمی کو پورا کرنے کے لیے کسی حرف یا لفظ کے اعداد اس میں شامل کر دیتے ہیں اور اسے حساب جمل کی اصطلاح میں تعمیہ کہتے ہیں۔ مثلاً مرزا مظہر جان جاناں ۱۱۹۵ء میں شہید ہوئے سودا نے مادۂ تاریخ کہا:

''ہائے جان جاناں مظلوم''

لیکن اس مادۂ تاریخ سے گیارہ سو اکانوے برآمد ہوئے ہیں۔ چنانچہ چار کی کمی کو پورا کرنے کے لیے سودا نے ''د'' کے تعمیہ سے کام لیا اور اس واقعے کی تاریخ یوں کہی:

مظہر کا ہوا جو قاتل اک مردک شوم
اور ان کی ہوئی خبر شہادت کی عموم
تاریخ وفات ان کی کہی با روئے درد
سودا نے کہ ہائے جان جاناں مظلوم
۱۱۹۴

روئے درد یعنی ''د'' کے اعداد ''ہائے جان جاناں مظلوم'' میں شامل کر لیے گئے ہیں۔[۴۸]

مومن نے بیٹی کی تاریخ وفات کہی:

خاک بر فرق دولت دنیا
من فشاندم خزانہ بر سرخاک

خزانہ میں سرخاک یعنی ''خ'' کے اعداد جمع کر دیے گئے ہیں۔[۴۹]

تغزل

شعر کے عام اوصاف کے علاوہ غزل کے شعر میں بعض

خاص عناصر بھی ہوتے ہیں۔ مثلاً نفاست ونزاکت، نکتہ سنجی، رمز، ایما، تعمیم، گداز، بےساختگی اور جذبے کا سوز وگداز — ان عناصر کے مجموعے کو تغزل کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب ہم کہتے ہیں کہ ناسخ کی غزلیں تغزل سے عاری ہیں تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اگرچہ ناسخ نے غزل کا سانچا استعمال کیا ہے لیکن ان کے اشعار اس مخصوص لطافت، شعریت، رمزیت، نکتہ سنجی اور بالآخر اس تاثیر سے محروم ہیں جن کا شمول غزل کے ایک شعر کو صحیح معنوں میں غزل کا شعر بناتا ہے۔

جس طرح یہ ممکن ہے کہ غزل کا ایک شعر تغزل سے عاری ہو۔ اسی طرح یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر نے اپنے افکار کے لیے غزل کا سانچا استعمال نہ کیا ہو (مثال کے طور پر اس نے مسدس یا مثنوی کے فارم میں اپنے افکار سموئے ہوں) لیکن پھر بھی اس کے ہاں تغزل موجود ہو۔ کیونکہ تغزل چند اوصاف کے مجموعے یا مجموعی کیفیت کا نام ہے کسی صنف سخن کا نام نہیں۔ اس لیے اصولاً یہ ممکن ہے کہ کوئی شاعر غزل کی صنف اپنائے بغیر کسی دوسری صنف میں بھی تغزل پیدا کر لے۔ علامہ اقبال کے یہ شعر ان کی معروف نظم شمع وشاعر سے لیے گئے ہیں۔ اگرچہ یہ غزل کے اشعار نہیں لیکن ان میں تغزل موجود ہے:

تھا جنھیں ذوق تماشا وہ تو رخصت ہو گئے
لے کے اب تو وعدۂ دیدارِ عام آیا تو کیا
انجمن سے وہ پُرانے شعلہ آشام اٹھ گئے
ساقیا محفل میں تو آتش بجام آیا تو کیا
آخر شب دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صبح دم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا[۵۰]

بعض لوگوں نے تغزل کو صرف عشق وہوس کے مضامین تک محدود جانا ہے۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے تغزل کے اجزائے ترکیبی کے تعین میں خاصی حد تک کامیابی حاصل کی ہے۔ فرماتے ہیں:

''تغزل دراصل بیان کی اس دل آسا، خیال انگیز اور دردمندانہ کیفیت کا نام ہے جو جذبات درد وشوق کے امتزاج سے پیدا ہوتی ہے۔ اس کا پیرایۂ بیان رمزی اور ایمائی ہوتا ہے۔ یہ شیریں، سبک اور خیال انگیز لفظوں میں خاص طور سے جلوہ گر ہوتی ہے۔ الفاظ و جذبات کی اس دھیمی موسیقی کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس کی لطافت کو کسی قسم کا ثقل اور کسی نوع کی رکاکت گوارا نہیں۔ غزل کی عمارت خارجی طور پر سبک، سلیس اور شیریں الفاظ سے تیار ہوتی ہے مگر اس کی روح ان لطافتوں سے ظہور میں آتی ہے جو لذت الم اور درد وشوق کا نتیجہ ہے۔ تغزل کا ایک کرشمہ یہ ہے کہ اس سے امنگ آسودہ بھی ہوتی ہے اور اُبھرتی بھی ہے......تغزل اس صفت کا نام ہے جو قاری کے دل میں اُمید اور شک کے ملے جلے جذبے کو اُبھارے۔ خالص نشاط یا شدید الم کی لے تغزل کے منافی ہے۔ سخت و کرخت الفاظ، شدید جذبات کے جھٹکے، تند وتیز موسیقی، بوجھل فکریت اور گراں بار حکمت بھی روح تغزل کے خلاف ہے۔''[۵۱]

تفحص الفاظ

مولانا حالی کی وضع کردہ اصطلاح ہے۔ ان کے نزدیک شاعر کے لیے یا دوسرے لفظوں میں شاعری میں کمال حاصل

کرنے کے لیے تین شرطیں ضروری ہیں، تخیل، مطالعۂ کائنات اور تفحص الفاظ۔ تفحص الفاظ سے مراد یہ ہے کہ شعر کی ترتیب کے وقت موزوں الفاظ کا انتخاب کیا جائے اور پھر ان کو ایسے طور پر ترتیب دی جائے کہ شعر کے معنی سمجھنے میں کوئی دقت پیش نہ آئے اور خیال کی تصویر ہو بہو آنکھوں کے سامنے کھچ جائے۔ اگر شاعر کو الفاظ پر پوری قدرت حاصل نہ ہو اور وہ ان کی تلاش و جستجو میں صبر و استقلال سے کام نہ لے تو وہ جمہور کے دلوں پر حکمرانی نہیں کر سکتا۔ ہر لفظ ایک خاص اثر رکھتا ہے، شاعر کو اس بات کا خیال رکھنا چاہیے کہ کون سا لفظ اختیار کرنے یا ترک کرنے سے کیا خاصیت بیان میں پیدا ہوتی ہے۔

ماخذ:

مقدمہ شعر و شاعری۔

تفریس

غیر زبان کے کسی لفظ کو ضروری تغیر کے ساتھ فارسی میں اپنا لینا تفریس کہلاتا ہے۔ تفریس کے عمل سے گزر کر کسی غیر زبان کا لفظ جب فارسی کا لفظ بن جاتا ہے تو اسے مفرس کہتے ہیں۔ مثلاً چاپ چھاپہ کا مفرس ہے۔

تقریظ

تقریظ کے لغوی معنی ہیں:

''ستودن زندہ را بحق باشد یا بباطل'' [۵۲]

عہد جاہلیت میں شعرا بازار عکاظ میں جمع ہوتے تھے اور اپنا اپنا کلام سناتے تھے۔ صدر مجلس سب کا کلام سن کر رائے دیتا اور جس شاعر کو تقابل کے بعد کسی دوسرے شاعر پر ترجیح دیتا اس کے محاسن کو اپنی توصیفی تقریر سے اُجاگر کرتا۔ اس عمل کو تقریظ کہتے تھے۔ [۵۳]

مدحیہ قصیدے کی طرح تقریظ بھی متروکات میں شامل ہو کر ماضی کا سرمایہ بن چکی ہے۔ اگرچہ بعض کتابوں کے آغاز میں یا گرد پوش پر تعریفی عبارتیں اب بھی دکھائی دے جاتی ہیں لیکن ایسی عبارتوں کو تقریظ نہیں کیا جا سکتا کیونکہ تعریف و تحسین تو کسی تنقیدی مضمون میں بھی ہو سکتی ہے۔ مولوی عبدالحق کا مقدمہ انتخاب کلام میر اچھا خاصہ تنقیدی مقالہ ہے جو میر کی خصوصیات شاعری کی تلاش اور ان کی تعریف و تحسین پر مشتمل ہے۔ تقریظ میں تعریف بھی ایک خاص رنگ میں ہوتی ہے۔ چنانچہ سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

''تقریظ کسی ادب پارے کی تعریف و تحسین ہے خیالی انداز میں۔'' [۵۴]

گویا تقریظ کو تنقیدی تحسین سے ممیّز کرنے والی چیز خیالی انداز ہے۔

تقسیم

چند چیزوں کا ذکر کرنا اور ان کے متعلقات و مناسبات کو بقید تعین ان پر تقسیم کرنا صنعت تقسیم کہلاتا ہے۔

زلف اس مہوش کے رخ پر اک دخاں ہے آگ پر
اور رخ اس مہوش کا شعلۂ زیر دخاں
ہائے یوں ہو اس دخاں سے تیرہ اپنا روز عیش
اور اس شعلے سے یوں روشن ہو شام دشمناں

(صہبائی)

بدنامی حیات دو روزہ نبود بیش
آں ہم کلیم با تو بگویم چناں گذشت
یک روز صرف بستن دل شد باین و آں
روز دگر بکندن دل زین و آں گذشت

(کلیم)

سینے کے داغ سوزاں آنکھوں کے اشک خونیں
اس نخل عاشقی کے وہ گل ہیں یہ ثمر ہیں
(شوریدہ)

آخری شعر میں صنعت لف ونشر نہیں صنعت تقسیم ہے کیونکہ یہ اور وہ اسم اشارہ ہیں جن کے ذریعے شاعر نے ان کے مشار''الیہ متعین کر دیے ہیں جب کہ لف ونشر میں شاعر منسوبات کا تعین نہیں کرتا۔

مآخذ:

ترجمہ حدائق البلاغت:

بحر الفصاحت۔ فرہنگ ادبیات فارسی دری۔

تقطیع

تقطیع کے لغوی معنی ٹکڑے ٹکڑے کرنے کے ہیں۔ علم عروض کی اصطلاح میں کسی شعر کے اجزا کو اس خاص بحر کے ارکان افاعیل کے مطابق جس میں وہ شعر لکھا گیا ہے۔ اس طرح وزن کرنے کو کہتے ہیں کہ ساکن کے مقابلے میں ساکن اور متحرک کے مقابلے میں متحرک حرف ہو۔ تقطیع کے اہم اصول حسبِ ذیل ہیں:

۱۔ تقطیع کا بنیادی قانون یہ ہے کہ شعر کے اجزا کو ارکان یا افاعیل سے اس طرح برابر کیا جائے کہ ساکن کے مقابلے میں ساکن اور متحرک کے مقابلے میں متحرک حرف آئے۔

۲۔ تقطیع میں حروف کی ملفوظی حیثیت کو ملحوظ رکھا جاتا ہے یعنی حروف مکتوبی غیر ملفوظی جو لکھنے میں آتے ہیں پڑھنے میں نہیں آتے تقطیع میں شمار نہیں ہوتے اور حروف ملفوظی غیر مکتوبی یعنی جو لکھے نہیں جاتے مگر پڑھنے میں آتے ہیں، تقطیع میں شمار ہوں گے۔ اس قانون کی اہم اطلاقی صورتوں کا ذیل میں ذکر کیا جاتا ہے:

(الف) خود اور خوش کا واو تقطیع میں شمار نہیں ہوگا۔ اسی طرح شق القمر میں الف بیت الصنم میں الف اور لام دونوں تقطیع میں شمار نہیں ہوں گے۔

(ب) حرف مشدد اور ممدودہ کو دو حرف کے برابر تسلیم کیا جاتا ہے۔

(ج) بھ، تھ، کھ وغیرہ کی ہائے مخلوط التلفظ تقطیع میں شمار میں نہیں ہوتی۔ یعنی بھ کو ب، تھ کو ت اور کھ کو کاف شمار کیا جاتا ہے۔ مگر ہونا دراصل یوں چاہیے کہ بھ، تھ، کھ کو بھ، تھ، کھ ہی لکھا جائے اور انھیں ایک حرف شمار کیا جائے کیونکہ وہ بھی ب، ت، ک کی طرح ایک آواز دیتے ہیں۔

(د) نہاں، عیاں، کہاں، جہاں، وہاں، یہیں، وہیں، کہیں، جبیں، زمیں، میں، ہوں، جوں، توں، زبوں، نگوں، جیسے الفاظ میں نون غنہ شمار میں نہیں آتا۔

(ہ) قند، بند، رنگ، پند، سنگ، میں نون غنہ شمار میں آتا ہے۔

(و) کسی لفظ کا حرف موقوف (جب وہ لفظ مصرع کے شروع یا درمیان میں آئے) بسا اوقات متحرک ہو جاتا ہے جیسے چار، یار، بہار اور فرار کی ''ر''۔

(ز) اگر وسط مصرع میں تین ساکن کسی لفظ میں اکٹھے آ جائیں تو تقطیع میں پہلا ساکن رہتا ہے۔ دوسرا متحرک شمار ہوتا ہے اور تیسرے کو تقطیع میں سرے سے شمار نہیں کیا جاتا۔ مثلاً دوست اور پوست میں ''وس ت'' اکٹھے تین تین ساکن جمع ہو گئے ہیں۔ واو ساکن ہی رہے گا۔

''س'' کو متحرک شمار کیا جائے گا اور ''ت'' تقطیع سے خارج کر دی جائے گی۔ لیکن ایسا کوئی لفظ اگر مصرع کے آخر میں آئے تو پہلے دو ساکن اپنے حال پر رہتے ہیں۔ تیسرا تقطیع سے ساقط ہو جاتا ہے۔

(ح) پیار، پیاس، کیا، کیوں، خیال جیسے الفاظ میں جن کے تلفظ میں ''ی'' کا پورا اعلان نہیں ہوتا ''ی'' تقطیع سے خارج سمجھی جاتی ہے۔ چنانچہ یہ الفاظ علی الترتیب پار، پاس، کا، کوں، خال بن جائیں گے۔

(ط) افسانہ، نالہ، لالہ، غنچہ اور بقچہ وغیرہ کی ہائے مختفی بسا اوقات تقطیع میں شمار نہیں ہوتی۔

(ی) چونکہ شعرا کو کسی لفظ کے آخر میں آنے والے حرف علت کو وزن سے گرا دینے کی اجازت ہے اس لیے تقطیع کے وقت ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کہ کون سے الفاظ میں حرف علت ساقط ہے۔ وہ حروف علت جنھیں شاعر نے گرا دیا ہے، مکتوبی غیر ملفوظی میں شمار ہوں گے یعنی تقطیع میں نہیں آئیں گے۔

(ک) کبھی کبھی الف لفظ کے آغاز میں سے بھی گر جاتا ہے مگر اس سقوط کا قرینہ یہ ہونا چاہیے کہ الف گر کر حرف ماقبل کو متحرک کر جائے جیسے:

ع دیکھ اس رخ کی نور افشانی

(ل) عین اور ہمزہ کی آوازیں الف سے مماثل ہیں مگر ان کا سقوط جائز نہیں۔

(م) رکھا، لکھا، چکھا، اُٹھا میں کھ مشدد اور غیر مشدد دونوں طرح جائز ہے۔ اس لیے دیکھنا ہوگا کہ شاعر نے اسے کس طرح باندھا ہے۔

(ن) تنوین جو کلمات کے آخر میں آتی ہے۔ نون ساکن شمار ہوتی ہے۔ صریحاً تقطیع میں صریحن ہو جائے گا یعنی نون جو ملفوظ غیر مکتوب ہے۔ شمار میں آئے گا اور الف جو مکتوب غیر ملفوظ ہے، شمار نہیں ہوگا۔

(س) کسرہ اضافت جب کھنچا ہوا ہو تو اسے ایک ''ے'' شمار کرتے ہیں یعنی صبح بنارس کو صبحے بنارس پڑھا جاتا ہے۔

(ع) ہائے مختفی کسرہ اضافت سے مکسور ہو جائے تو ایک ہمزہ تلفظ میں آجاتا ہے جو تقطیع میں ایک حرف شمار ہوتا ہے۔ چنانچہ نالۂ شب، نالئے شب بن جاتا ہے۔

(ف) واو عاطفہ جب کھنچی ہوئی نہ ہو تو تقطیع میں شمار نہیں ہوتی صرف اپنے ماقبل کو متحرک کرتی ہے اور جب کھنچی ہوئی ہو تو ایک حرف ساکن شمار ہوتی ہے۔

مآخذ:

قواعد اُردو از ڈاکٹر مولوی عبدالحق۔ بحر الفصاحت۔ تقطیع کے اسالیب از آصف ثاقب، مطبوعہ فنون نومبر دسمبر ۱۹۷۳ء۔

تقلید

تقلید قلادہ سے بنا ہے۔ قلادہ عربی زبان میں پٹے کو کہتے ہیں۔ چنانچہ تقلید کے معنی ہوئے گردن کے گرد لٹکانا، غلامی کا طوق پہننا۔ ادبی اصطلاح میں اپنی انفرادیت یا امتیاز قائم رکھے بغیر کسی بڑے فنکار کا اتباع کرنا تقلید کہلاتا ہے۔

(نیز دیکھیے: اتباع)

تکلف

تکلف کے لغوی معنی ہیں:

''برخود گرفتن کارے بے فرمودن کسے''[۵۵]

گویا لغوی اعتبار سے یہ التزام مالایلزم کے مرادف ہے۔شعروادب میں اظہاروبیان کے فنی اور ادبی تقاضوں کے علاوہ یا ان تقاضوں کو پورا کرنے کے ضمن میں بلا جواز کسی قسم کی مشکل پسندی روارکھنا تنقیدی اصطلاح میں تکلف کہلاتا ہے۔

تکنیک

(TECHNIQUE)

''تکنیک سے مراد ہے وہ طریقہ جس سے فنکار اپنے موضوع کو پیش کرتا ہے۔''[۵۶] (ارسطو)

جیسے بیانیہ تکنیک، ڈرامائی تکنیک، مکالمے کی تکنیک، خود کلامی کی تکنیک، شعور کے بہاؤ کی تکنیک، خطوط کی تکنیک، روزنامچہ کی تکنیک وغیرہ۔

ممتاز شیریں افسانوی تکنیک کے بارے میں لکھتی ہیں:

''افسانے کی تعمیر میں جس طریقہ سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے......ایک خاص مواد ایک خاص تکنیک میں ڈھل کر زیادہ مؤثر ہوجاتا ہے لیکن اسی مواد کے دوسری تکنیک میں ڈھل جانے سے سارا اثر زائل ہوجاتا ہے...... تکنیک کی اقسام کا نقشہ بنانا مشکل ہے۔'' ایک موٹی تقسیم یوں کی جاسکتی ہے:

۱۔ صیغہ کے لحاظ سے ماضی، حال، مستقبل، متکلم غائب مخاطب کی تفریق۔

۲۔ (الف) صرف تصویرکشی یا بیان۔

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو۔

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ۔[۵۷]

تلازمِ افکار

دیکھیے: ایتلاف۔

تلازم خیال

دیکھیے: ایتلاف۔

تلازم ذہنی

دیکھیے: ایتلاف۔

تلامیذ الرحمان

عربی کا مقولہ ہے کہ الشعراء تلامیذ الرحمان یعنی شاعر خدا کے شاگرد ہیں۔ چنانچہ تلامیذ الرحمان سے شعراء مراد لیے جاتے ہیں۔ اس مقولے میں تخلیق شعر کے عمل کو ایک قسم کی الہامی کیفیت تسلیم کیا گیا ہے۔ گمان غالب ہے کہ شعراء کے تلامیذ الرحمان ہونے کا یہ تصور افلاطون کے نظریہ تخلیق شعر پر مبنی ہے جس کے مطابق شعر گوئی کا عمل ایک خاص قسم کی مقدس دیوانگی کا نتیجہ ہے اور شعر گوئی کی استعداد اکتسابی فن نہیں بلکہ دیویوں کا عطیہ ہے۔

(دیکھیے: الہام)

تلمیح

''زبان کے ابتدائی دور میں چھوٹے چھوٹے سادہ خیالات اور معمولی چیزوں کے بتانے کے لیے الفاظ بنائے گئے تھے۔ رفتہ رفتہ انسان نے ترقی کا قدم اور آگے بڑھایا۔ لمبے لمبے قصّوں اور واقعات و حالات کی طرف خاص خاص لفظوں کے ذریعے اشارے ہونے لگے۔ جہاں وہ الفاظ زبان پر آئے وہ قصے وہ واقعے آنکھوں کے سامنے پھر گئے ایسا ہر اشارہ

تلمیح کہلاتا ہے۔''[۵۸]

جیسے آتش نمرود، چاہِ یوسف، سحرِ سامری، ید بیضا، صبحِ ازل، عہدِ الست، شق القمر، چاہِ بابل، جوئے شیر، مارِ ضحاک:

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا
(غالب)

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محو ماہِ کنعاں ہو گئیں
(غالب)

آ رہی ہے چاہِ یوسف سے صدا
دوست یاں تھوڑے ہیں اور بھائی بہت
(حالی)

کشتیٔ مسکین و جانِ پاک و دیوارِ یتیم
علمِ موسیٰ بھی ہے تیرے سامنے حیرت فروش
(اقبال)

نہ پوچھ ان خرقہ پوشوں کی ارادت ہو تو دیکھ ان کو
ید بیضا لیے بیٹھے ہیں اپنی آستینوں میں
(اقبال)

وہ الفاظ جو بعض علمی مسائل کی طرف اشارہ کرتے ہیں یا بعض تصورات کے مجموعوں کے لیے استعمال ہوتے ہیں، اصطلاح کہلاتے ہیں۔ اصطلاح اور تلمیح میں فرق یہی ہے کہ تلمیح کے پس منظر میں کوئی قصہ ہوتا ہے اور اصطلاح کے پس منظر میں بعض علمی تصورات۔ اس قصے سے آگاہ ہوئے بغیر تلمیح سمجھ میں نہیں آ سکتی اور ان علمی تصورات کے مجموعے سے آگہی نہ ہو تو اصطلاح سمجھ میں نہیں آ سکتی۔ آتش نمرود اور چاہِ یوسف تلمیحیں ہیں۔ ان کے پیچھے واقعات موجود ہیں لیکن کلیہ فیثا غورث، افادہ مختتم، جدلیاتی مادیت، قانون بقائے مادہ اصطلاحات ہیں جو بعض علمی تصورات کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ اس لیے اصولاً یہ تلمیح کے دائرے میں شامل نہیں کی جا سکتیں۔ لیکن علم بدیع میں صنعتِ تلمیح کے دائرے میں تلمیحات کے علاوہ اصطلاحات بھی شامل سمجھی جاتی ہیں۔ چنانچہ صنعتِ تلمیح کی تعریف میں کہا جاتا ہے کہ ''کلام میں کسی فرضی یا تاریخی واقعے، کسی آیتِ قرآنی، یا کسی مشہور شعر کی طرف اشارہ کرنا یا نجوم، موسیقی، ریاضی وغیرہ علوم کی اصطلاحات استعمال کرنا صنعتِ تلمیح کہلاتا ہے۔ چنانچہ مولوی نجم الغنی نے یہ اشعار بھی تلمیح کی مثالوں میں نقل کیے ہیں:

نظر کی جو تسدیس و تثلیث پر
تو دیکھا کہ ہے نیک سب کی نظر
(میر حسن)

شکستہ لکھا اور تعلیق سب[۵۹]
رہے دیکھ حیراں اتالیق سب
(میر حسن)

تمثال
(IMAGE)

تمثال آفرینی
(IMAGERY)

تمثال ترجمہ ہے انگریزی اصطلاح امیج کا اور امیج سے مراد کسی شے کی وہ تصویر ہے جو شاعر کے مہیا کیے ہوئے الفاظ کے ذریعے ہماری چشمِ تصور (چشمِ خیال) کے سامنے آتی ہے۔ محسوس اشیاء کو قاری کی چشمِ خیال کے لیے روشن کر دینا کوئی بڑی بات نہیں شاعر کا کمال اس بات میں ہے کہ وہ مجردات و کیفیات کو بھی ایک ایسا پیکر مہیا کر دیتا ہے کہ چشمِ خیال انھیں اس طرح دیکھتی ہے جس طرح چہرے پر سجی ہوئی آنکھیں کسی شے کو دیکھتی

ہیں۔ وصف الحال Description اور امیج میں فرق یہ ہے کہ وصف الحال تو اس شے کی تصویر کو روشن کرتا ہے جو دکھائی جانی مطلوب ہے اور امیج اصل شے کی تصویر بنانے کی بجائے یا اصل شے کی تصویر کے ساتھ ایک اور تصویر بنا دیتا ہے اور یہ دوسری تصویر زیادہ حسّی، زیادہ مقرون اور واضح حسی پیکر کی حامل ہونے کے باعث اصل شے یا پہلی تصویر کو (وہ مرئی ہو یا غیر مرئی حسی ہو یا عقلی) سمجھنے میں مدد دیتی ہے۔ یہ تصویریں تخیل کی مدد سے وجود میں آتی ہیں کیونکہ عمل تخیل کے دوران میں شاعر حسیّہ تصویروں کے ذریعے سوچ رہا ہوتا ہے۔

یہ تمثالیں یا امیج اپنی لفظی حیثیت میں تشبیہات استعارات یا مرکبات اضافی وتوصیفی کی شکل اختیار کرتی ہیں یا دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ اپنے اظہار کے لیے ان کا سہارا ڈھونڈتی ہیں۔ چنانچہ:

> ''تمثال کی توصیف اکثر و بیشتر نقادوں
> نے یوں کی ہے کہ وہ ایک ایسا لفظ یا
> ایسی ترکیب ہوتی ہے جس سے ایک
> حسی ادراک کا خیال پیدا ہوتا ہے۔''[۶۰]

تمثال جیسا کہ اوپر مذکور ہوا۔ کہیں تشبیہ کے روپ میں کہیں استعارہ کے روپ میں لیکن محض کسی اسم صفت کا سہارا لے کر نمودار ہوتی ہے۔ انگریزی شاعر اور نقاد سی، ڈی، لیوس نے شاعرانہ تمثال پر ایک کتاب لکھی ہے۔ نقاد موصوف شاعرانہ تمثال کے تعارف کے طور پر لکھتے ہیں:

> ''وہ الفاظ کے نقش و نگار سے بنی ہوئی ایک
> تصویر ہوتی ہے۔ کسی اسم صفت سے، کسی تشبیہ
> سے، کسی استعارے سے ایک تمثال پیدا ہو سکتی
> ہے بلکہ یہ ممکن ہے کہ وہ کسی ایسی ترکیب، جملے
> یا عبارت کی صورت میں پیش کی جائے جو سطحی
> طور پر تو محض ایک بیانیہ مجموعہ الفاظ ہو لیکن
> ہمارے ذہن کو کسی خارجی حقیقت کی عکاسی پر
> مستزاد کسی چیز کی طرف منتقل کرے۔ چنانچہ ہر
> شاعرانہ تمثال کسی نہ کسی حد تک استعارے کی
> خصوصیت رکھتی ہے۔......تمثال کی سب سے
> زیادہ عمومی قسم ایک مرئی تصویر ہوتی ہے لیکن
> کبھی کبھی تمثالوں میں دوسرے حواس کے
> تجربوں کے عناصر بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ ہر
> تمثال میں چاہے وہ کتنی ہی جذباتی یا عقلی ہو
> حسیت کا کچھ نہ کچھ شائبہ ہوتا ہے۔ یا یوں کہنا
> چاہیے کہ ایک شاعرانہ تمثال ایک لفظی تصویر
> ہوتی ہے جس پر جذبات یا امثال کا رنگ چڑھا
> ہوتا ہے۔''[۶۱]

غرضیکہ:

> ''تخیل ایک قوت عاملہ ہے جس کی مدد سے
> شاعر حقیقت کا تفحص کرتا ہے اور تمثال شاعر
> کے ہاتھ میں ایک ایسا آلہ ہے جس سے وہ
> حقیقت کو حواس کے شیشے میں اُتارتا ہے۔''[۶۲]

جدت، ایجاز اور جذبہ انگیزی کی صلاحیت کے علاوہ ہر تمثال کے لیے ضروری ہے کہ وہ نظم کے مجموعی تاثر میں اضافہ کرے اور نظم سے آزاد ہو کر خود مقصود بالذات نہ بن جائے۔

سیّد عبداللہ نے امیجری کا ترجمہ تصویر آفرینی کیا ہے۔[۶۳] لیکن عام طور پر امیج کے لیے تمثال اور امیجری کے لیے تمثال

آفرینی ہی کی اصطلاحات مستعمل ہیں۔

تمثیل

(الف) تمثیل کا لفظ بعض اوقات اداکاری اور ڈراما کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر علامہ اقبال کی نظم تیاتر میں اس کے یہی معنی مراد لیے گئے ہیں:

حریم تیرا خودی غیر کی معاذ اللہ
دوبارہ زندہ نہ کر کاروبار لات ومنات
یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ رہے
رہا نہ تو نہ ساز خودی نہ ساز حیات

اسی مناسبت سے تمثیلچہ کا لفظ مختصر ڈرامے یا ایکانکی ڈرامے کے لیے، ممثل کا لفظ ایکٹر کے لیے اور ممثلہ کا لفظ ایکٹرس کے لیے استعمال ہوتا رہا ہے۔

(ب) بعض اوقات تمثیل یا اخلاق تمثیل کی اصطلاح Allegory کے لیے استعمال ہوتی ہے اور بعض اوقات ہر ایسی کہانی کو جو کسی اخلاقی سبق کی تدریس و تلقین کے لیے تمثیلاً کہی جائے، تمثیل کہہ دیا جاتا ہے۔ جیسے مولانا روم کی تمثیلیں۔

(ج) منطق میں تمثیل Analogy کے اصطلاحی معنی ہیں دو چیزوں کی بعض مشابہتوں کو دیکھ کر یہ قیاسی نتیجہ اخذ کرنا کہ چونکہ یہ دو چیزیں فلاں، یا فلاں فلاں باتوں میں ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ اس لیے فلاں بات میں بھی وہ ایک دوسرے سے مماثل ہوں گی۔ یاد رہے کہ انتہائی قرین قیاس تمثیل بھی گمان غالب سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ اسے قطعی دلیل کا درجہ حاصل نہیں ہوسکتا۔ تمثیل گمراہ کن بھی ہوسکتی ہے۔ ایسی تمثیل کو تمثیل کاذب (False Analogy) کہتے ہیں۔

مآخذ:

ضرب کلیم: مبادیات فن مباحثہ۔ بحر الفصاحت۔
ترجمہ: حدائق البلاغت، منطق استقرائیہ
(نیز دیکھیے: الیگری، تشبیہ، تمثیل، ڈراما)۔

تمثیلچہ

دیکھیے: ''ایکانکی ڈراما''۔

تنافر

قدیم علمائے ادب نے تنافر کو منافیٔ فصاحت جانا ہے۔ تنافر کیا ہے؟ اس سلسلے میں حسرت موہانی نکات سخن کے باب دوم معائب سخن میں لکھتے ہیں:

''جب کسی شعر میں دو ایسے الفاظ متصل آ جاتے ہیں جن میں سے پہلے لفظ کا حرف آخر وہی ہوتا ہے جو دوسرے لفظ کا حرف اوّل ہوتا ہے تو ان دونوں حرفوں کے ایک ساتھ تلفظ میں ایک قسم کا ثقل اور ناگواری پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی کا نام عیب تنافر ہے۔ اس سے شاعر کو حتی الامکان احتراز لازم ہے۔''

چنانچہ ان کے نزدیک میر کے حسبِ ذیل اشعار میں ''سیاہ ہے'' اور ''سیہ ہے'' میں عیب تنافر موجود ہے۔ کیونکہ سیاہ اور سیہ کی ''ہ''، ''ہے'' کی ''ہ'' سے آ ملی ہے:

آنکھوں میں میری سارا عالم سیاہ ہے اب
مجھ کو بغیر اس کے آتا نہیں نظر کچھ
اس کی چشم سیہ ہے وہ جس نے
کتنے جی مارے اک نگاہ کے بیچ

سیّد عابد علی عابد، حسرت موہانی کی رائے پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اگر یہ فرض کر لیا جائے کہ جہاں تنافر ہوگا وہاں شعر پڑھنے میں ضرور دشواری ہوگی اور سماعت پر بھی وہ گراں گزرے گا تو وہ اور بات ہے ورنہ حقیقت یہ ہے کہ کم از کم تنافر خفی میں تو جب تک پڑھنے والے کی توجہ خاص طور پر اس طرف منعطف نہ کرائی جائے۔ شعور بھی نہیں ہوتا کہ تنافر موجود ہے۔ اسی طرح ممکن ہے کہ تنافر جلی میں شعر کے پڑھنے میں کچھ دشواری پیش آئے اور روانی میں کمی واقع ہو لیکن محض اس بنا پر یہ دعویٰ کرنا کہ جب تک کلام تنافر سے پاک نہ ہوگا فصیح نہ ہوگا۔ زبان پر ایسی مصنوعی اور گراں پابندیاں عائد کرنے کے مترادف ہے جن کے ہوتے ہوئے کوئی فنکار مطالب و معانی کا اظہار تام نہیں کرسکتا۔''[۶۴]

عابد علی عابد کی اس رائے کی تائید میں بے شمار اشعار پیش کیے جاسکتے ہیں۔ فراق گورکھپوری کا یہ شعر دیکھیے اس میں کئی جگہ تنافر موجود ہے مگر شعر پھر بھی ایک نشتر کا درجہ رکھتا ہے:

مزاج عشق کو لازم ہے اب بدل جانا
کہ کچھ دنوں سے تو سنتے ہیں حسن بھی ہے حزیں

تنقید

(CRITICISM)

''تنقید وہ ادب ہے جو ادب کے متعلق لکھا گیا ہو اور جس میں خواہ ترجمانی کرنے کی کوشش کی گئی ہو، خواہ تعریف و توصیف کی یا تجزیہ و تشریح کی۔ شاعری، ڈراما اور ناول راست ہستی سے بحث کرتے ہیں لیکن تنقید وہ ہے جو شاعری، ڈراما، ناول اور خود تنقید سے بحث کرتی ہے۔''[۶۵]

(ولیم ہنری ہڈسن)

تنقید کے لغوی معنی ہیں پرکھنا یا کھرے کھوٹے میں تمیز کرنا اور ادب میں لفظ تنقید انگریزی اصطلاح Criticism کا مترادف ہے۔ بعض اوقات نقد اور انتقاد کے الفاظ بھی اسی مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً حامد اللہ افسر کی کتاب تنقیدی اُصول اور نظریے پہلے نقد الادب کے نام سے شائع ہوئی تھی۔ سیّد عابد علی عابد کی ایک کتاب انتقاد کے نام سے شائع ہوئی ہے اور دوسری اصول انتقاد ادبیات کے نام سے۔ تاہم Criticism کے اصطلاحی معنوں میں لفظ تنقید ہی بالعموم مروج ہے۔ حامد اللہ افسر لکھتے ہیں:

''لفظ تنقید عربی صرف و نحو کے اعتبار سے صحیح نہیں۔ اس کی جگہ نقد یا انتقاد ہونا چاہیے لیکن اُردو میں اب یہ لفظ اس قدر رائج ہو گیا ہے کہ اس کی جگہ دوسرے لفظ کا استعمال مناسب نہ ہوگا۔ جہاں تک اُردو زبان کا سوال ہے اسے صحیح سمجھنا چاہیے۔''[۶۶]

چونکہ ذوق کے فیصلے بالآخر ذاتی پسند اور ناپسندیدگی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے تنقید کی ضرورت مسلم ہے۔ کیونکہ وہ ذاتی ناپسندیدگی کی وجہ بھی بیان کرسکتی ہے اور ذاتی پسند اور ناپسندیدگی سے بالاتر ہو کر ایسے معروضی معیار بھی وضع کرسکتی ہے جو ادب کو جانچنے کے کام آسکیں۔ نقادوں کے باہمی اختلافات

سے قطع نظر تنقید ادبیات کے مقاصد یہ ہوں گے: ادب پارے کی تشریح و توضیح۔ ادب پارے کی تحسین یا قاری کے لیے استحسان میں معاونت۔ قارئین کے ذوق کی تربیت، ادب پارے کے حسن یا محاسن کا تجزیہ۔ ادب پارے کی خوبیوں کو روشنی میں لانا اور ان کی اہمیت کا اندازہ کرنا۔ ادب پارے کی خامیوں کو روشنی میں لانا، انھیں پرکھنا اور ان کے اسباب کا سراغ لگانا۔ فنکار یا ادب پارے کے مقام و مرتبہ کا تعین۔ کسی فن پارے کے پائدار حصوں کی نشاندہی اور ان کی قدر و قیمت کا تعین۔ فنکار کے فکری ارتقا کا سراغ لگانا۔ اصول سازی یعنی ایسے اصول وضع کرنا جو ایک طرف تنقید کے لیے پیمانوں کا کام دے سکیں اور دوسری طرف فنکار کی رہنمائی کر سکیں۔

چونکہ ادب ادیب کی شخصیت کا آئینہ ہے اس لیے ادب پارے کو سمجھنے کے لیے ادیب کی شخصیت کا سراغ لگانا ضروری ہے۔ اس کے لیے ہمیں مصنف کی سوانح کو نفسیات کی مدد سے دیکھنا ہوگا۔

چونکہ ادیب اور اس کا ادب پارہ کسی خاص ماحول، کسی خاص دور اور کسی خاص معاشرت میں جنم لیتا ہے اور یقینی طور پر ان عوامل سے متاثر بھی ہوتا ہے اس لیے ادیب اور اس کے ادب کو سمجھنے کے لیے ضروری ٹھہرا کہ اس خاص ماحول، اس خاص دور اور اس خاص معاشرت (اس کی اخلاقی روایات، سماجی اقدار، سیاسی حالات، معاشی نظام اور عصری رجحانات و میلانات) کو بھی سمجھا جائے تاکہ ہم ادیب کے ذہن تک پہنچ سکیں اور ادب پارے کو بخوبی سمجھ سکیں۔ ایسا کوئی ادب پارہ موجود نہیں جو زمان و مکاں کے علائق سے آزاد اور منقطع ہونے کے بعد بھی اپنی پوری معنویت برقرار رکھ سکے۔

چونکہ ادب کا مقصد (یا کم از کم ایک بنیادی مقصد) یہ ہے کہ وہ ہمیں مسرت بہم پہنچائے اور ہمارے ذوق جمال کی تسکین کا باعث بنے۔ اس لیے یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ ادب پارہ مسرت بخشی اور حسن آفرینی کے اس بنیادی مقصد کو پورا بھی کرتا ہے یا نہیں۔ یہاں ہمیں جمالیاتی اصولوں کے علاوہ اپنے ذوق اور تاثر کی رہنمائی بھی قبول کرنی پڑتی ہے۔

چونکہ ادب پارے کے لیے کسی خاص ہیئت کا وجود بھی ضروری ہے اور چونکہ ہم جانتے ہیں کہ ہیئت مواد پر بھی اثر انداز ہوتی ہے اور فنکار کی کاوش کا ایک حصہ ہیئت میں بھی مضمر ہوتا ہے اس لیے نقاد کے لیے لازم ہے کہ وہ مختلف ہیئتوں، ان کے حدود و خصائص اور امکانات سے بخوبی واقف ہو اور کسی ادب پارے پر تنقید کرتے ہوئے اس کی ہیئت سے بھی مناسب حد تک اعتنا کرے۔

ادبی روایت بھی (اور بالخصوص اس صنف ادب کی روایت جس میں زیر نظر ادب پارہ لکھا گیا ہے) طرزِ فکر و احساس، مواد کی ترتیب و تدوین، ہیئت کے تعین اور ادبی سانچوں کے رد و اختیار جیسے معاملات پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ادیب ادبی روایت کی پابندی بھی کرتے ہیں اور اس سے انحراف بھی روا رکھتے ہیں۔ ادبی روایت کی کامل پابندی سے حسن بھی پیدا ہو سکتا ہے اور بعض اوقات وہ صرف میکانکیت پر منتج ہوتی ہے۔ اس طرح ادبی روایت سے انحراف حسن کا باعث بھی ہو سکتا ہے اور مضحکہ خیز شکل بھی اختیار کر سکتا ہے۔ چنانچہ نقاد کو یہ بھی دیکھنا ہوتا ہے کہ ادبی روایت کیا ہے؟ اس کے پائدار اجزا کون سے ہیں؟ کس ادیب نے ادبی روایت کی پابندی کس حد تک کی ہے، روایت میں کیا اضافہ کیا ہے؟ اور روایت سے

کس حد تک انحراف روا رکھا ہے، روایت کی پابندی حسن کا باعث بنی ہے یا محض میکانکیت کا۔ روایت سے انحراف کا معقول جواز موجود ہے یا وہ صرف ایجاد بندہ کے شوق میں ظہور پذیر ہوا ہے۔ غرضیکہ کسی ادب پارے کی کامل تفہیم کے لیے اسے ادبی روایت کی روشنی میں دیکھنا ضروری ہے۔ چنانچہ نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ ادبی روایت کا بھی نقاد ہو۔

چونکہ حسن آفرینی اور مسرت بخشی کے علاوہ کسی فن پارے کا کوئی اور مقصد بھی ہوسکتا ہے اور بالعموم ہوتا ہے یعنی اخلاقی، سیاسی، سماجی اور معاشی اعتبار سے ایک بہتر اور برتر یا مثالی زندگی کی جستجو۔ اس لیے نقاد کو ادیب کے اس نصب العین کو بھی سمجھنا ہوگا۔ اس برتر مثالی زندگی کے حسن و قبح اور اس کے امکانات و احتمالات کو بھی تنقید کا موضوع قرار دینا ہوگا۔

توارد

توارد کے لغوی معنی ہیں:

''باہم بیک جا فرود آمدن۔''[۶۷]

یعنی باہم ایک جگہ اُترنا اور ادبیات کی اصطلاح میں توارد سے مراد ہے دو شاعروں کے مضمون کا باہم لڑ جانا یا بالفاظ دیگر دو شاعروں کے مضمون (یا مضمون اور الفاظ دونوں) میں اتفاقیہ مطابقت۔ ایسی صورت میں یہ شبہ گزرتا ہے کہ متاخر نے متقدم کا مضمون چرا لیا ہے۔ چنانچہ بعض حضرات جلد بازی سے کام لے کر متاخر پر سرقہ کا الزام لگا دیتے ہیں، حالانکہ توارد مضمون سے کسی شاعر کو مفر نہیں۔ سرقہ میں چوری کا قصد ہوتا ہے۔ جب کہ توارد میں مطابقت محض اتفاقیہ ہوتی ہے۔

توارد کی یہ پُرلطف مثال ڈاکٹر عندلیب شادانی نے تلاش کی ہے:

یاد آیا مجھے گھر دیکھ کے دشت
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

(یاسمین کنیز وشا گرد انشا)

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

(غالب)[۶۸]

توارد کی ایک نہایت دلچسپ اور حیرت انگیز مثال ملاحظہ ہو۔ خوشحال خان خٹک (متوفی ۱۱۰۰ھ) کے بیٹے عبدالقادر خان نے جو باپ کی طرح پشتو زبان کا شاعر تھا، یہ شعر کہا تھا: (ترجمہ)

''زمین میں بہت سی خوبصورت ہستیاں مدفون
ہیں جو پھولوں کی شکل میں ظاہر ہوگئی ہیں۔''[۶۹]

اور غالب کا یہ شعر تو معروف ہے ہی:

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

توالئ اضافات

پے در پے بلافصل متعدد اضافتوں کا استعمال توالئ اضافات کہلاتا ہے جسے شعر اور نثر دونوں میں عیب سمجھا جاتا ہے۔ جیسے:

کمال گرمیٔ سعی تلاش دید نہ پوچھ
برنگ خار مرے آئینہ سے جوہر کھینچ

(ٹ)

ٹریجڈی
(TRAGEDY)

دیکھیے: ''المیہ''۔

ٹریجی کومیڈی

(TRAGI-COMEDY)

ٹریجی کومیڈی سے مراد وہ ڈراما ہے جس کا پلاٹ تو ٹریجڈی (= المیہ) بننے کی صلاحیت رکھتا ہے یعنی اس کے واقعات ہمیں ایک المیہ انجام دینے کے لیے تیار کرتے ہیں لیکن مصنف اسے طربیہ انجام مہیا کر دیتا ہے۔ اس تعریف کی روشنی میں شیکسپیئر کے ڈراما مرچنٹ آف وینس کو ٹریجی کومیڈی قرار دیا جا سکتا ہے کیونکہ اگر شائیلاک کو ایک قانونی موشگافی کے ذریعے بے بس نہ کر دیا جاتا تو ڈرامے کا انجام المیہ ہوتا۔

ماخذ:

اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔

ٹکسال،ٹکسالی

ٹکسال کے لغوی معنی دار الضرب کے ہیں یعنی وہ جگہ جہاں ملک بھر کے لیے سکے ڈھلتے ہیں تا کہ اہلِ ملک اپنے اپنے غیر متفق علیہ اور متفاوت سکوں میں لین دین کی زحمت سے بچ جائیں اور ان معیاری مرکزی اور معینہ سکوں کو اپنی ضروریات کے لیے استعمال کریں۔

لسانی اور ادبی اصطلاح میں ٹکسال سے مراد وہ مرکزی ادارہ، شہر یا مقام ہے جہاں کی زبان پورے ملک کے لیے معیار سمجھی جاتی ہو۔ اگر ہر شخص اپنے اپنے غیر متفق علیہ اور متفاوت لفظوں اور محاوروں کے استعمال پر اصرار کرے تو ادبی معیار قائم نہیں رہ سکتا۔ اس لیے ضرورت پیش آتی ہے کہ کسی خاص مرکز کے الفاظ (زبان) کو معیار قرار دے لیا جائے اور لوگ ان الفاظ کو سکۂ رائج الوقت کی طرح تسلیم کریں اور استعمال میں لائیں۔

ملوکیت کے دور میں شعرا و ادبا، علما و فضلا حتیٰ کہ حکما و فقہا کے لیے بھی شاہی درباروں کی کشش بڑی اہمیت رکھتی تھی جس کے نتیجے میں ملک بھر سے اہلِ قلم اور اہلِ علم وہاں جمع ہو جاتے تھے اور دار السلطنت سیاسی مرکز ہونے کے علاوہ علم و فضل، شعر و ادب، تصنیف و تالیف اور زبان کی تہذیب و توسیع کا بھی مرکز بن جاتا تھا۔ ایسے شہر کی زبان بھی بجا طور پر مستند سمجھی جاتی تھی۔ چنانچہ اسے ٹکسال کا درجہ حاصل ہو جاتا تھا۔ برصغیر میں شہر دہلی صدیوں تک مسلمانوں کا دار السلطنت رہا۔ چنانچہ زبان اُردو کے سلسلے میں بھی اسے ٹکسال کا درجہ حاصل رہا۔

لکھنؤ کا دربار مرکزی دربار تو نہ تھا لیکن سیاسی اور معاشی اعتبار سے لٹی پٹی دلی کے مقابلے میں ریاست اودھ یقیناً ایک خوشحال ریاست تھی جہاں امن کی فضا بھی موجود تھی۔ دہلی کے اہلِ قلم اور اہلِ علم ہجرت کر کے لکھنؤ پہنچے اور لکھنؤ کے حکام و امرا نے ان کی پرورش اور قدر دانی میں شاہانہ فیاضیوں اور حوصلے سے کام لیا۔ اس طرح دلی کے ساتھ ساتھ لکھنؤ بھی علم و فضل، شعر و ادب، تصنیف و تالیف اور زبان کی توسیع و تہذیب کا مرکز بن گیا اور اسے بھی ٹکسال کا درجہ حاصل ہو گیا۔

۱۸۵۶ء میں لکھنؤ کا دربار ختم ہوا یعنی انگریزوں نے اودھ کو اپنے مقبوضات میں شامل کر لیا اور ۱۸۵۷ء میں دہلی کا بھی یہی حشر ہوا۔ دونوں دربار ٹوٹ گئے۔ اہلِ علم کچھ قید ہوئے، کچھ قتل کیے گئے باقی تتر بتر ہو گئے۔ انجمنیں ختم ہو گئیں، با قاعدگی سے انعقاد پذیر ہونے والی ادبی محفلیں خواب و خیال ہو گئیں۔

اس قیامت کے بعد جب زندگی نے پھر سنبھالا لیا تو اہلِ دہلی اور اہلِ لکھنؤ نے اپنی اپنی زبان کی ٹکسالی حیثیت پر پھر

زور دیا مگر زبان کی تہذیب وتوسیع کے مسلمہ مرکزوں کی حیثیت انھیں پھر حاصل نہ ہو سکی۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ ایک عرصے تک زبان کی ٹکسال رہنے کی وجہ سے ان شہروں کی زبان سے اُس کے بعد بھی استناد کیا جاتا رہا اور آج بھی کسی لفظ پر اختلاف کی صورت میں دہلی یا لکھنؤ کے مشاہیر ادب کے کلام سے استناد کیا جاتا ہے۔

۱۸۵۷ء کے بعد رام پور اور حیدرآباد کے درباروں نے بھی زبان و ادب کی خدمت کی۔ لیکن ان مقامات کو ٹکسال کا درجہ کبھی حاصل نہ ہو سکا۔ کیونکہ زندگی نے کچھ ایسی کروٹ لی تھی کہ اب کسی شہر یا مقام کا ٹکسال بننا ممکن نہیں رہا تھا۔ چھاپہ خانے بکثرت قائم ہو چکے تھے۔ اخبارات ورسائل نے ادب کی دنیا میں اپنی جگہ بنا لی تھی۔ مسائل کے انبار کی وجہ سے زبان کے مقابلے میں مواد کو برتری حاصل ہو چکی تھی۔ زبان کی صحت کے محدود نظریے کی جگہ توسیع زبان کی خواہش نے لے لی تھی۔ ملک گیر ادبی اور سیاسی تحریکیں جڑ پکڑنے لگی تھیں۔ ادبی مسابقت کے نئے اور بہتر میدان تلاش کر لیے گئے تھے۔ انگریزی زبان اور علم وفن کے اثرات میں نہایت سرعت سے اضافہ ہو رہا تھا۔ ٹکسال کی حیثیت سے زبان دہلی کی زبان لکھنؤ پر یا زبان لکھنؤ کی زبان دہلی پر برتری کی بحث اگرچہ بعض حلقوں میں اب بھی چل رہی تھی مگر اس دور میں زبان کی توسیع وترقی کا کام جن لوگوں کے ہاتھ میں تھا، وہ اس مردہ مسئلے کو اہمیت دینے کے قائل نہ تھے۔ یہ لوگ تھے سرسیّد احمد خاں اور ان کے رفقاء، حالی، شبلی، نذیر احمد، مولوی چراغ علی اور وحید الدین سلیم وغیرہ۔

جہاں تک دلی کا تعلق ہے مشاہیر میں سے میر، درد، سودا، میر حسن، اثر، سوز، میر امن، غالب، ذوق، ظفر، داغ، آزاد، نذیر احمد دہلوی اور خواجہ حسن نظامی وغیرہ کی زبان ٹکسالی سمجھی جاتی ہے اور جہاں تک لکھنؤ کا تعلق ہے آتش، ناسخ، نسیم، رشک، وزیر، امانت، سرور، سرشار اور حسرت وغیرہم کی زبان کو ٹکسالی سمجھا جاتا ہے۔

ٹکسال کے اصطلاحی معنوں کی اس تفصیل کے بعد یہ امر محتاج وضاحت نہیں رہا کہ جب کسی لفظ یا ترکیب کو ٹکسال باہر قرار دیا جاتا ہے تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ اس خاص لفظ یا مرکب کو اہلِ زبان علما وفضلا کی تائید حاصل نہیں۔ مرزا غالب، منشی شیو نارائن آرام اکبرآبادی کو ایک خط میں لکھتے ہیں:

''قصہ قاصدان شاہی میں نے دیکھا ...... جو الفاظ ٹکسال باہر تھے۔ وہ بدل ڈالے۔ مثلاً ''وے'' کو کہ یہ گنوار بولی ہے۔ ''وہ'' یہ ٹھیٹ اُردو ہے۔ ''کرانا'' یہ بیرونجات کی بولی ہے۔ ''کروانا'' یہ فصیح ہے۔ ''راجے'' یہ غلط ہے۔ ''راجا'' صحیح ہے۔''[1]

تیغ تیز میں لکھتے ہیں:

''شمیدن بمعنی بوئیدن ٹکسال باہر ہے۔''[2]

ٹکنیک

دیکھیے: ''تکنیک''۔

ٹیپ کا شعر
ٹیپ کا مصرع

وہ شعر یا مصرع جو کسی نظم میں مناسب یا معین وقفوں کے بعد دُہرایا جاتا ہے۔ ٹیپ کا شعر یا مصرع کہلاتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی نظم ''کھیل'' کے یہ دو بند ملاحظہ فرمایئے:

دھرتی کا جو سینہ چیرے آخرمنہ کی کھائے
زر کی خاطر خون بہائے لیکن خاک نہ پائے
جگ کی جھولی بھرنے والا اور دامن پھیلائے
ہرے بھرے کھیتوں کا آقا اور فاقوں مر جائے
مجھ سے تو یہ آڑا سیدھا کھیل نہ دیکھا جائے
گاؤں کے البیلے بانکے مستانے متوالے
بھولی بھالی دہقانی ماؤں کی گود کے پالے
جن کے ساتھی چیت کے جھونکےاور ساون کے جھالے
ان کو ایک غلیظ مہاجن ہتھکڑیاں پہنائے
مجھ سے تو یہ آڑا سیدھا کھیل نہ دیکھا جائے

''مجھ سے تو یہ آڑا سیدھا کھیل نہ دیکھا جائے'' ٹیپ کا مصرع ہے جو معین وقفوں کے بعد دُہرایا جارہا ہے۔

مجاز کی ایک مشہور نظم ''آوارہ'' ہے۔ اس کا ٹیپ کا مصرع ہے:

ع: اے غمِ دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

دو بند ملاحظہ فرمائیے:

شہر کی رات اور میں ناشاد و ناکارہ پھروں
جگمگاتی جاگتی سڑکوں پہ آوارہ پھرں
غیر کی بستی ہے، کب تک دربدر مارا پھروں
اے غمِ دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں
اک محل کی آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب
جیسے ملا کا عمامہ، جیسے بنیے کی کتاب
جیسے مفلس کی جوانی، جیسے بیوہ کا شباب
اے غمِ دل کیا کروں اے وحشت دل کیا کروں

ٹیلی وژن ڈراما

ٹیلی وژن ایک عظیم ایجاد ہے جو ابھی تجرباتی مراحل سے گزر رہی ہے، بی بی سی نے ۱۹۳۶ء میں ٹیلی وژن کا پروگرام پیش کرنا شروع کیا۔ بھارت میں ۱۹۵۵ء میں اور پاکستان میں ۱۹۶۴ء میں ٹیلی وژن کا آغاز ہوا۔

وہ ڈرامے جو ٹیلی وژن پر پیش کرنے کے لیے لکھے جاتے ہیں اپنے اسلوب کے اعتبار سے نشری ڈراموں سے مختلف اور کسی حد تک سٹیج ڈراموں یا فلمی ڈراموں سے مماثل ہوتے ہیں کیونکہ ٹیلی وژن ڈراما نشری ڈرامے کے برعکس صرف سماعت کے لیے نہیں بلکہ بصارت اور سماعت دونوں کے لیے ہوتا ہے یعنی اس میں آواز اور تصویر دونوں کو برقی عکاسی کے ذریعے ناظرین تک منتقل کیا جاتا ہے۔ یہاں سٹیج ڈرامے کی طرح الفاظ کے علاوہ عمل اور حرکت بھی اپنا مقام رکھتے ہیں۔

عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

> ''یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ ٹی وی ڈرامے کا سٹیج عام تھیٹر کے سٹیج سے محدود ہے اس لیے یہاں عمل و حرکت، چلت پھرت وغیرہ کا دائرہ نسبتاً محدود ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ٹی وی ڈرامے کی اداکاری میں اس کے عمل وحرکت کی نمائش کیمرہ کی آنکھ ہی کے ذریعے ہوتی ہے اور کیمرہ کی محدود مگر دوررس زوداثر آنکھ کا دائرہ عمل زیادہ وسیع نہیں ہوتا۔ اس کے ساتھ گفتار کی صوتی عکاسی کا عمل مائیکروفون کے ذریعے ہوتا ہے۔ اسی حالت میں مائیکروفون اور کیمرہ کے امتزاج سے یہ ڈراما سٹیج کیا جاتا ہے اور اسی

لیے اس کی تحریر اور پیشکش میں کسی حد تک فلمی تکنیک کے لوازم کو بھی کام میں لایا جاتا ہے۔ مختصر طور پر یہ سمجھنا آسان ہوگا کہ ٹی وی ڈراما وہ ہے جو سٹیج کے لیے لکھا جائے اور فلم کی طرح سکرین پر پیش کیا جائے۔ اس لحاظ سے فنی حیثیت یہ قرار پاتی ہے کہ اس کی تحریر میں سٹیج ڈرامے کے لوازم بھی برتے جاتے ہیں جنھیں کہانی یا پلاٹ کی ترتیب کے بنیادی عناصر سمجھا جانا ضروری ہے اور پیشکش کا خاکہ فلمی منظر نامہ کے اسلوب پر مرتب ہوتا ہے۔"[۳]

(ث)

ثبوتیت

دیکھیے: "ایجابیت"۔

ثقافت

(CULTURE)

"کلچر جرمن زبان کے لفظ کلٹور سے ماخوذ ہے جس میں جوتنے بونے اور اُگانے کا استعارہ پایا جاتا ہے مگر جو کچھ جوتا جاتا ہے وہ زمین نہیں انفرادی اور اجتماعی ذہن ہے جو کچھ بویا جاتا ہے بیج نہیں تصورات ہیں اور جو کچھ اُگایا جاتا ہے وہ اناج کی فصل نہیں بلکہ یکساں کردار کا وہ نمونہ ہے جس کی بدولت کسی گروہ میں وحدت کا شعور راسخ ہوتا ہے۔"

ڈاکٹر برہان احمد فاروقی:

"ثقافت اکتسابی طرز عمل کا نام ہے۔ اکتسابی طرزِ عمل میں ہماری وہ تمام عادات، افعال، خیالات اور اقدار شامل ہیں جنھیں ہم ایک منظّم معاشرے یا گروہ یا خاندان کے رکن کی حیثیت سے عزیز رکھتے ہیں یا ان پر عمل کرتے ہیں یا ان پر عمل کرنے کی خواہش رکھتے ہیں۔"[۱]

"کلچر یعنی وہ فطرت ثانیہ جو بالکل ہماری چیز ہے اور جسے ہماری قوت ارادی اور ذہانت نے تخلیق کیا ہے۔" (گورکی)[۲]

"آرٹ، سائنس اور صنعت کلچر کی بنیادیں ہیں۔" (گورکی)[۳]

کرۂ ارض پر بسنے والے انسانی گروہوں نے اپنی مادی اور روحانی ضروریات کو تسکین دینے اور ایک منظّم اور مربوط معاشرتی زندگی بسر کرنے کے لیے کچھ نصب العین وضع کیے، رہن سہن کے کچھ طریقے ایجاد کیے، کچھ عقائد اختیار کیے، کچھ ریتیں اور رسمیں بنائیں، کچھ قوانین وضع کیے، حلال اور حرام کے درمیان کچھ امتیازات قائم کیے، کچھ نظریات و تصورات اور علوم و فنون سے دلچسپی لی۔ اس طرح سماجی تعلقات کے تعاون سے (جو خود بھی اسی طرح وجود میں آئے تھے)۔ ان اکتسابات نے ذیلی اختلافات کی گنجائش کے باوجود افراد معاشرہ میں تنظیم اور یکسانی کردار پیدا کی۔ ان کی افادیت مسلم ٹھہری۔ چنانچہ اگلی نسل تک انھیں منتقل کرنا ضروری ہوا۔ نسلاً بعد نسل منتقل ہونے والے اکتسابات کے اس مجموعہ کو کلچر یا ثقافت کہتے ہیں۔ ثقافت کوئی وہبی یا جبلی چیز نہیں بلکہ وہ معاشرے کا نظام کردار (طرزِ عمل اور طرزِ فکر) ہے جسے ہم کسی معاشرے میں رہتے ہوئے اکتساب

کرتے ہیں۔ اگر چہ اس خاص معاشرے میں تربیت پانے کے باعث بسا اوقات ہمیں احساس تک نہیں ہوتا کہ ہم نے ثقافت کا باقاعدہ اکتساب کیا ہے۔ کلچر یا ثقافت کی اصطلاح میں خاصی لچک ہے چنانچہ:

''بعض اوقات ہم کلچر سے محض روز مرہ، رہن سہن اور طریق زندگی مراد لیتے ہیں۔ بعض اوقات عقائد اور دین و مذہب اور بعض اوقات محض فن و ادب۔'' (فیض)[۴]

جناب فیض احمد فیض کے نزدیک کلچر حسبِ ذیل بنیادی اجزا کے مجموعے کا نام ہے:

''اوّل وہ عقیدے، قدریں، افکار، تجربے، امنگیں یا آدرش، جنھیں کوئی انسانی گروہ یا برادری عزیز رکھتی ہے۔ دوم وہ آداب، عادات، رسوم اور طور اطوار جو اس گروہ میں رائج اور مقبول ہوتے ہیں۔ سوم وہ فنون مثلاً ادب، موسیقی، مصوری، عمارت گری اور دستکاریاں جن میں یہی باطنی تجربے، قدریں، عقائد، افکار اور ظاہری طور اطوار بہت ہی مرصع اور ترشی ہوئی صورت میں اظہار پاتے ہیں۔''[۵]

کلچر یا ثقافت کی مزید توضیح کے لیے جناب فیض کی یہ عبارت بھی ملاحظہ فرمایئے:

''کلچر سے اقدار کا وہ نظام مراد ہے جس کے مطابق کوئی سماج اپنی اجتماعی زندگی بسر کرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ہماری روزمرہ دنیوی زندگی میں بعض خیالات یا اشیا اہم سمجھے جاتے ہیں بعض غیر اہم۔ بعض کو ہم عزیز جانتے ہیں بعض کو حقیر گردانتے ہیں۔ انھی ترجیحات کو اقدار کہتے ہیں اور انھی کے عملی اظہار سے ہماری سماجی زندگی کا نقشہ بنتا ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ کلچر ہوا میں معلق نہیں رہ سکتا اور ایک مخصوص سماج کے بغیر اس کا وجود ذہن میں آنا محال ہے...... کسی ملک یا کسی قوم کا کلچر اس کے سیاسی اور اقتصادی نظام پر منحصر ہے اور اگر اس نظام میں کوئی تبدیلی واقع ہو تو اس کے کلچر میں انقلاب لازمی ہے۔''[۶]

چونکہ مذہب کسی قوم کی داخلی اور خارجی زندگی میں ایک مؤثر عامل کی حیثیت رکھتا ہے اس لیے ثقافت کی تشکیل میں اس کا دخل مسلم ہے بلکہ بعض حضرات نے مذہب کو ثقافت کی تشکیل میں اہم ترین عنصر تسلیم کیا ہے۔

کسی کلچر کی تشکیل اور اس کی بقا میں اس ثقافتی گروہ کی زبان بھی اہم رول ادا کرتی ہے۔ چنانچہ ممتاز حسین لکھتے ہیں:

''کوئی قوم مضبوط اس وقت بنتی ہے جبکہ اسے بھرپور طور سے معلوم ہو کہ اس کا کلچر کیا ہے اور وہ اپنے اس کلچر کا اظہار اپنی ہی زبان میں کرتی ہو۔''[۷]

ثقافت کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ ایک وہ جو عملی شکل میں ہر معاشرے میں موجود ہوتی ہے اور افراد کے طرزِ عمل میں اس کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے اور دوسری وہ جو نصب العین کا درجہ رکھتی ہے اور اس کے مظاہر خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ علمائے عمرانیات اوّل الذکر کو حقیقی ثقافت اور مؤخر الذکر کو عینی ثقافت

کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ چونکہ ثقافت اور اس کے اجزا کا اکتساب ہر شخص یکساں طور پر نہیں کرتا اور ہر فرد ایسے مخصوص تجربات سے بھی گزرتا ہے جس میں دوسرے شریک نہیں ہوتے اس لیے ایک ثقافت سے متعلق ہونے کے باوجود افراد میں شخصیتوں کی رنگارنگی قائم رہتی ہے۔

ثقافت کے اجزا میں بمرور زماں تغیر بھی واقع ہوتا رہتا ہے جب ثقافتی جبر ارتقا کی راہ میں حائل ہوتا ہے تو ذہین افراد اس کے ایسے اجزا سے بغاوت بھی کرتے ہیں جو مضر یا مانع ترقی ہوں یا جن کی افادیت مشکوک یا ختم ہو چکی ہو۔ ستی کی رسم ختم ہو چکی ہے، جہیز کے خلاف صدائے احتجاج بلند ہو رہی ہے۔ شادی بیاہ کی بہت سی رسوم پچھلے بیس پچیس سالوں میں نابود ہو چکی ہیں۔ ذات پات کے بندھن کمزور پڑ گئے ہیں یعنی ثقافت روبہ تغیر ہے۔ دوسری طرف یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مشرق اور مغرب کے فاصلے کم ہو گئے ہیں جس کے نتیجے میں ایک عالمی طرزِ فکر و احساس اور ایک عالمی کلچر وجود میں آ رہا ہے۔ علم اور امن سے محبت، زندہ رہو اور زندہ رہنے دو کا جذبہ، ہر قوم کے حق خود ارادیت کا اعتراف، غلامی، جنگ اور استبداد کی مذمت، کسی نہ کسی درجے میں حقوق نسواں کا اعتراف، بین المملکتی تنازعوں کو پُرامن طریق سے باہمی گفت و شنید کے ذریعے حل کرنے کی خواہش، انسانی وحدت کا احساس اور اس قسم کے بعض دیگر مظاہر میں ایک زیرِ تشکیل عالمی کلچر کا سراغ لگایا جا سکتا ہے۔ پاکستانیوں کی حیثیت سے کلچر کی حسبِ ذیل اقسام ہماری توجہ کی محتاج ہیں:

(الف) **علاقائی کلچر**: جیسے پنجاب کا کلچر، سندھ کا کلچر۔ علاقائی ادب، علاقائی بولیاں اور علاقائی طور طریقے اس کی نمائندگی کرتے ہیں۔

(ب) **قومی کلچر** (پاکستانی کلچر): اُردو ادب، قومی زبان اور بین الصوبائی رابطے۔

(ج) **ملی کلچر** (اسلامی کلچر): عربی زبان، عربی ادب، اسلامی عقائد و عبادات، وحدت ملی کا شعور۔

(د) **عالمی کلچر**: بین الاقوامی روابط، بین الاقوامی زبانیں، بین الاقوامی انجمنیں اور ادارے، وحدت انسانی کا شعور۔

ثقل الفاظ، ثقیل الفاظ

اکثر پُرانے نقادوں کا خیال تھا کہ بعض الفاظ اپنی منفرد حیثیت میں اور بجائے خود ثقیل ہوتے ہیں۔ ثقیل الفاظ سے ایسے الفاظ مراد لیے جاتے تھے جنھیں پڑھتے وقت زبان دقت محسوس کرے یا ٹھوکر کھائے اور وہ آسانی سے زبان پر جاری نہ ہو سکیں۔ چنانچہ پنڈت کیفی کے خیال میں ٹ ڈ ڑ ق ع غ وغیرہ کی آوازیں ثقیل کہی جا سکتی ہے۔[۸]

جدید نظریہ یہ ہے کہ الفاظ اپنی مفرد حیثیت میں نہ ثقیل ہوتے ہیں نہ سبک، نہ فصیح اور نہ غیر فصیح، ایک لفظ کسی عبارت میں اپنے محل استعمال، اپنی ترکیبی حیثیت یا نشست کے باعث ثقیل ہو جاتا ہے جبکہ وہی لفظ کسی عبارت میں اپنی مخصوص نشست اور ترکیبی حیثیت کے باعث ثقالت کا تاثر نہیں دیتا۔ گویا ہم کہہ سکتے ہیں کہ ثقل مفرد الفاظ میں نہیں ہوتا۔ کلام میں ہوتا ہے جس کا باعث لفظوں کی ایسی ترکیب ہوتی ہے جو اس عبارت کی لطافت اور روانی میں رکاوٹ بنتی ہے۔ چنانچہ سیّد عابد علی عابد لکھتے ہیں:

> ''اب رہا الفاظ کا بنفسہٖ ثقیل یا غیر ثقیل ہونا تو اس بارے میں اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ الفاظ ہمیشہ لازماً ان معانی سے مشروط اور مربوط ہوتے

ہیں جن کا اظہار مطلوب ہے۔ پیچ دار، دقیق اور نادر افکار وتصورات طبعاً دقیق، پیچ دار اور نادر الفاظ وتراکیب کا تقاضہ کریں گے اور انشا پرداز مجبور ہوگا کہ موزوں ترین الفاظ استعمال کرے۔ ہر چند بظاہر وہ ثقیل معلوم ہوتے ہوں۔مندرجہ ذیل اشعار میں بعض غریب اور ثقیل الفاظ کا محل استعمال دیکھیے اور پھر غور کیجیے کہ ان کی جگہ آسان تر یا معروف تر لفظ رکھا جائے تو کیا معانی مطلوب کا اظہار تام ہو جاتا:

عروق مردۂ مشرق میں خون زندگی دوڑا
سمجھ سکتے نہیں اس راز کو سینا و فارابی

اس شعر میں ''خون زندگی دوڑا'' کا ٹکڑا اور سینا و فارابی کا ذکر ثقیل لفظ کا تقاضا کرتا ہے کہ طب کے مسائل سے مربوط ہے تاکہ اس سے وہ جلالت عظمت اور زندگی ٹپکے جس کا اظہار مطلوب ہے یہی وجہ ہے کہ اقبال نے عروق کو باقی الفاظ پر ترجیح دی:

پوچھ مت رسوائی انداز استغنائے حسن
دست مرہون حنا، رخسار رہن غازہ تھا

اس شعر میں زیبائش اور آرائش کے تکلفات و تصنعات کا ذکر ہے اس لیے فنکار نے قصداً اسلوب تحریر بھی پُر تکلف اور پُر تصنع رکھا۔'' [9]

ثنویت

(DUALISM)

''وہ عقیدہ جس میں دو مستقل جوہر مانے جاتے ہیں مثلاً روح اور مادہ یا یزدان واہرمن یا حضرت عیسیٰ کی دو شخصیتیں۔'' (عبدالحق) [10]

مثال کے طور پر ڈیکارٹ مادہ اور ذہن دونوں کو مستقل بالذات مانتا ہے۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کے فلسفے میں ثنویت موجود ہے یا وہ مادہ اور ذہن کی ثنویت کا قائل ہے۔

(ج)

جامد

(STATIC)

ادبی اصطلاح کے طور پر اس نظریے، طرزِ عمل، کردار، فن، زبان، ادب یا صنف سخن کو جامد کہا جاتا ہے جس میں بدلتے ہوئے حالات اور عصر وماحول کے نئے تقاضوں کے مطابق اپنے آپ کو بدلنے، آگے قدم بڑھانے، نئے تصورات، خیالات اور تجربات کو قبول کرنے اور نئی راہیں تراشنے کی صلاحیت ختم ہو چکی ہو۔ یہ اصطلاح حرکی کے متضاد کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔

جبر وقدر

جبر وقدر کا مسئلہ اس بنیادی سوال سے پیدا ہوتا ہے کہ آیا انسان اپنے افعال، اعمال اور ارادے میں مجبور ہے یا آزاد ومختار۔

اس سوال کا مسئلہ تقدیر کے ساتھ اور نتیجتاً جزا وسزا اور جنت ودوزخ کے ساتھ جو تعلق ہے وہ محتاج وضاحت نہیں۔ چنانچہ فلاسفہ کے علاوہ اہلِ مذہب کو بھی اس سوال سے واسطہ پڑتا ہے۔ وہ لوگ جو انسان کو مجبور محض مانتے ہیں انھیں فلسفے کی اصطلاح میں جبریہ اور ان کے مسلک فکر کو جبریت کہتے ہیں اور وہ لوگ جنھوں نے انسان کو اپنے افعال، اعمال اور ارادے کے اعتبار سے آزاد اور مختار تسلیم کیا ہے، قدریہ کہلاتے ہیں اور ان کا

مسلک قدریت کے نام سے موسوم ہے۔

حسبِ ذیل اشعار میں جبریہ کا مسلک کارفرما دکھائی دیتا ہے:

یاں کے سفید وسیاہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا اور صبح کو جوں توں شام کیا
ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کرے ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

(میر)

تھا عالم جبر کیا بتاویں
کس طور سے زیست کر گئے ہم
جس طرح ہوا اسی طرح سے
پیمانۂ زیست بھر گئے ہم

(درد)

ہستی کے نہ آغاز نہ انجام میں دخل
تکلیف پہ قابو ہے نہ آرام میں دخل
اک سانس پہ عمر بھر کبھی بس نہ چلا
مختار ہوں اور نہیں کسی کام میں دخل

(فانی)

اُردو اور فارسی شاعری کا عام رجحان جبریت کی طرف رہا ہے۔ قدریہ کے مسلک کی نمائندگی علامہ اقبال کے اس قسم کے اشعار سے ہوتی ہے:

تو اپنی سرنوشت اب اپنے قلم سے لکھ
خالی رکھی ہے نامۂ حق نے تری جبیں

تقدیر کے پابند جمادات و نباتات
مومن فقط احکام الٰہی کا ہے پابند

(نیز دیکھیے: جبریت اور قدریت)

جبریت

(DETERMINISM)

جبر وقدر کے مسئلے میں یہ مؤقف کہ انسان مجبور محض ہے، جبریت کہلاتا ہے۔ جبریت کی بہت سی شکلیں ہیں، جیسے:

(الف) **تقدیری جبریت:** فرد بے اختیار ہے۔ وہ محض قسمت کا لکھا پورا کرتا ہے۔

(ب) **نفسیاتی جبریت:** لاشعوری عوامل انسان کی زندگی پر حکمرانی کرتے ہیں۔ فرد ان کے ہاتھوں میں ایک کھلونا ہے۔ نفسیات کا دعویٰ ہے کہ شخصیت کی بنیاد بچپن ہی میں پہلے پانچ سال میں پڑ جاتی ہے۔ یہ بھی جبریت ہے۔ ایڈلر کا یہ کہنا کہ ہر بچہ اپنی ترتیب پیدائش کے باعث کسی نہ کسی الجھن اور دقت سے دوچار ہوتا ہے۔ جبریت ہی پر منتج ہوتا ہے۔

(ج) **تاریخی جبریت:** انسان تاریخی عوامل کے ہاتھوں میں ایک کھلونا ہے۔

(د) **عمرانی یا سماجی جبریت:** جغرافیائی اور معاشرتی عوامل انسان کی زندگی پر حکمرانی کرتے ہیں یعنی کسی فرد کا ماحول ہی اس کی شخصیت اور کردار کی تعمیر میں واحد مؤثر عامل ہے اور انسان ماحول کے ہاتھوں میں ایک کٹھ پتلی سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔

(د) **وراثتی یا نسلی جبریت:** ہر انسان اپنی معین نسلی خصوصیات لے کر پیدا ہوتا ہے جو اس کے کردار کی تشکیل اور اس کی زندگی پر حکمرانی کرتی ہیں۔

لیکن ان تمام اقسام کو دو زمروں کے تحت رکھا جا سکتا ہے یعنی تقدیری جبریت اور میکانکی جبریت۔

(الف) **تقدیری جبریت**: تقدیر کے عام مفہوم کے مطابق ہر شخص کی پیدائش سے پہلے ہی اس کی زندگی کی تمام جزئیات، تفاصیل معین ہو جاتی ہیں۔ چنانچہ ہر شخص زندگی نوشتۂ تقدیر کے مطابق بسر کرنے پر مجبور ہے۔ ہمارا ہر عمل اس قادرِ مطلق کی مشیت کے مطابق ظہور میں آتا ہے جس کے حکم کے بغیر پتہ تک حرکت نہیں کر سکتا۔ اس مسلک میں جزا و سزا اور دُعا کی گنجائش پیدا کرنے میں بہت اشکال وارد ہوتا ہے۔[1]

(ب) **میکانی جبریت**: میکانکی علوم کے نزدیک مشین اور انسان میں کوئی فرق نہیں ......کوئی مشین یہ دعویٰ نہیں کر سکتی کہ وہ اپنی مرضی سے حرکت کرتی ہے۔ اگر عقل و شعور، رجحانات و میلانات اور کسی شخص کی شخصیت کا انحصار دماغی ساخت، نظامِ عصبی کی ترکیب اور بعض جسمانی غدودوں پر ہے تو انسان مجبور ہے کیونکہ ان چیزوں میں اس کے ارادے کو دخل نہیں۔ والدین کے خیالات و عقائد، ان کی صحت، ان کا مجلسی مقام، ان کی مالی حیثیت اور ان کا طرزِ معاشرت بچے کی زندگی پر گہرا اثر ڈالتا ہے اور کوئی شخص اپنے والدین کا انتخاب نہیں کر سکتا۔ گویا یہاں بھی انسان مجبور ہے۔ عمرانی ماحول ترتیب و لادت، آب و ہوا اور دیگر جغرافیائی حالات بھی شخصیت کی تشکیل و تعمیر میں مؤثر عوامل کا درجہ رکھتے ہیں اور کوئی بچہ اپنے پیدا ہونے کے لیے کوئی خاص مقام، معاشرہ یا عمرانی ماحول تجویز نہیں کر سکتا۔ بعض ماہرین نفسیات کے نزدیک ہمارا شعور لاشعور کا محکوم ہے اور لاشعور پر ہمارا قابو نہیں۔ اس اعتبار سے بھی انسان مجبور ہے۔ یہ سب صورتیں میکانکی جبریت کے تحت آئیں گی۔[2]

جدّت

تازگی، جدت اور ندرت تنقیدی زبان میں مترادفات ہیں۔ تازگی، جدت یا ندرت کی دو صورتیں ہوسکتی ہیں:

(الف) بیان، اسلوب یا پیرایۂ اظہار کی جدت

(ب) مضمون و معنی کی جدت

حسرت موہانی نے نکاتِ سخن میں تازگی بیان اور ندرت مضمون سے یک جا بحث کی ہے۔ لکھتے ہیں:

''حسن کلام کے ارکان میں تازگی بیان اور ندرت مضمون کا بھی درجہ بلند واقع ہوا ہے۔ بسا اوقات دیکھنے میں آیا ہے کہ مضمون نہایت معمولی اور بالکل پامال تھا مگر بیان کی ذرا سی تازگی نے اسے بغایت پسندیدہ اور نہایت برگزیدہ بنا دیا۔''[3]

اس کے بعد حسرت نے مختلف شعرا کے تین سو سے بھی زیادہ اشعار شعر کی ان خوبیوں کی وضاحت کے لیے درج کیے ہیں لیکن اس امر کی نشان دہی نہیں کی کہ ان اشعار میں سے کون سے ان کے نزدیک تازگی بیان کی مثالیں ہیں اور کون سے ندرت مضمون کی۔

دراصل تازگی بیان کا تعلق الفاظ اور پیرایۂ اظہار سے ہے۔ جب شاعر پُرانی، پامال اور فرسودہ باتوں میں اظہار و بیان کی جدت و ندرت کا مظاہرہ کرتا ہے یا یوں کہیے کہ پُرانے مضامین کو نئے ڈھنگ سے باندھتا ہے، کسی پُرانی بات کے لیے کوئی نئی تشبیہہ لاتا ہے، کوئی نیا استعارہ استعمال کرتا ہے یا کوئی نیا

پیرایۂ اظہار وضع کرتا ہے تو یہ تازگی بیان یا جدت ادا ہے اور جب شاعر کوئی ایسی بات کہتا ہے جو بجائے خود نادر ہے تو اس خوبی کو ہم جدت مضمون یا ندرت مضمون قرار دیتے ہیں۔ تقابل کی غرض سے اس بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ جب شاعر کوئی ایسی بات کہتا ہے جو اس سے پہلے کسی نے اس طرح نہیں کہی تو یہ تازگی بیان یا جدت ادا ہے۔ مثلاً عاشق کا رشک زدہ ہونا ایک عام مضمون ہے جس پر صدیوں پہلے کے فارسی شعرا نے بھی بہت کچھ کہا ہے لیکن جب غالب کہتے ہیں:

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آ جائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

تو رشک کا یہ خاص پیرایۂ اظہار غالب کی ایجاد ہے۔ اس سے پہلے یہ بات اس طرح کسی نے نہیں کہی۔ یہ تازگی بیان یا جدت ادا ہے۔ اب غالب کا یہ شعر ملاحظہ ہو:

رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

یہ بات ہی نئی ہے۔ چنانچہ اس شعر کو ہم ندرت مضمون کا حامل قرار دے سکتے ہیں۔

کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

''سچ یہ ہے کہ نیا پن بذات خود تعریف کے قابل کوئی چیز نہیں اور یہ بھی ضروری نہیں کہ شاعر سوچ سوچ کر نئی نئی باتیں ایجاد کرے۔ جانی ہوئی باتیں، عام انسانی احساسات شعرا کا مواد بن سکتے ہیں۔ ہاں شرط یہ ہے کہ شاعر انھیں جوش کے ساتھ حس کرے۔ ان پر اپنی شخصیت کی مہر لگا دے۔ اگر ایسا ہو تو جانی ہوئی باتیں نئی ہو جاتی ہیں اور عام انسانی احساسات خاص ذاتی احساسات کا روپ بدل لیتے ہیں۔''[۴]

آل احمد سرور نے کلام غالب سے بحث کرتے ہوئے ندرت مضمون کے لیے جدت تخئیل اور تازگی بیان کے لیے جدت ادا کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں اور کلام غالب سے حسبِ ذیل اشعار بطور امثلہ پیش کیے ہیں:

جدت تخئیل

حریف مطلب مشکل نہیں فسون نیاز
دعا قبول ہو یا رب کہ عمر خضر دراز

آتا ہے داغ حسرت دل کا شمار یاد
مجھ سے مرے گنہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدہ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں پر

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغ رہگزار باد یاں

چھوڑا مہ نخشب کی طرح دست قضا نے
خورشید ہنوز اس کے برابر نہ ہوا تھا

ہے دل شوریدۂ غالب طلسم پیچ و تاب
رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

جدت ادا

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جام جم سے یہ مرا جام سفال اچھا ہے

دریائے معاصی تنک آبی سے ہوا خشک
میرا سر دامن بھی ابھی تر نہ ہوا تھا

پوچھ مت وجہ سیہ مستی ارباب چمن
سایہ تاک میں ہوتی ہے ہوا موج شراب

بوئے گل نالہ دل دود چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

وفور اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در در و دیوار

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

مولانا شبلی نعمانی نے جدت ادا کے لیے بدیع الاسلوبی کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے۔[۵]

جدلیاتی عمل

دیکھیے: جدلیاتی مادیت۔

جدلیاتی مادیت

(DIALECTICAL MATERIALISM)

جدلیاتی مادیت کے فلسفے میں مارکس کے اپنے فکری اجزا کے علاوہ ہیگل کی جدلیت اور فیور باخ کی مادیت بھی اجزائے ترکیبی کے طور پر شامل ہے۔ بعض نقادوں نے کارل مارکس کے فلسفے میں آگست کومت کی اثباتیت، ہربرٹ اسپنسر اور ڈارون کے نظریہ ہائے ارتقا اور ڈیوڈ ریکارڈو کے نظریہ محنت سے بھی اخذ و استفادہ کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے۔[۶]

دراصل جدلیاتی مادیت کا نظریہ بڑی حد تک ہیگل کے جدلیاتی عمل اور کارل مارکس اور اینگلز کے فلسفہ مادیت کا امتزاج ہے۔ اس نظریے کو اشتراکیت اور مارکسیت کی فکری اساس سمجھا جاتا ہے۔ قدیم یونانی فلسفی ایک خاص قسم کے مکالمہ یا گفتگو کو جدلیت (Dialectic) کہتے تھے۔ سقراط ابلاغ دانش کے لیے اسی قسم کے مکالمے سے کام لیتا تھا۔ اس طریق گفتگو میں فلسفیانہ مسائل متخالف مواقف کے ذریعے اس طرح حل کیے جاتے ہیں کہ متخالف اور متصادم تصورات بحث و تمحیص کے بعد اپنا تضاد و تخالف کھو کر ایک نتیجہ خیز شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

ہیگل نے انیسویں صدی میں یہ نظریہ پیش کیا کہ اس جدلیاتی طریق کا اطلاق فطرت اور تاریخ پر بھی ہوتا ہے یعنی وہ بھی اپنی سعی تکمیل میں اسی عمل سے گزرتے ہیں۔ لیکن یونانیوں کی طرح ہیگل کے نزدیک بھی یہ تصادم و تخالف تصورات کی دنیا میں واقع ہوتا تھا یعنی ہیگل کے نزدیک مثبت اور منفی تصورات و خیالات تصادم کے جدلیاتی عمل سے گزر کر ایک نتیجہ خیز وحدت کی شکل میں تطبیق پا لیتے ہیں۔ علی عباس جلال پوری نے ہیگل کے جدلیاتی عمل کا خلاصہ ان لفظوں میں بیان کیا ہے:

''ہر شے اپنی ضد کی طرف مائل ہو رہی ہے۔ کائنات ایک کل ہے جس میں عقلیاتی اصول کارفرما ہے۔ اس کل میں جو ارتقا ہو رہا ہے جدلیاتی عمل سے ہو رہا ہے۔ پہلے ہم ایک شے کا انکشاف کرتے ہیں جسے مثبت (Thesis) کہا جائے گا۔ پھر ہم اس کی ضد معلوم کرتے

ہیں یعنی نفی (Anti-thesis)۔ ان دونوں
کا اتحاد عمل میں آ تا ہے۔ Synthesis جو
بذاتِ خود مثبت بن جاتا ہے۔ یہ عمل اسی طرح
جاری رہتا ہے۔ جدلیات کا یہ عمل فکری ہے۔
کیونکہ کائنات فکر ہے اور فکر ہی کے قوانین کے
تابع ہے۔ جس طرح ہم فکر کرتے ہیں اسی
طرح کائنات کا ارتقا ہوتا ہے۔ یہ تمام عمل ایک
فکری کل ہے جس میں نیچر اور انسان ایک
ہیں۔ جو عمل انسانی ذہن میں ہوتا ہے، وہی نیچر
میں بھی پایا جاتا ہے۔''

ظاہر ہے کہ ہیگل کا یہ نظریہ مثالیت پسندانہ ہے۔ اس کے یہاں مادی کائنات کا ارتقا ذہنی وفکری ارتقا کا نتیجہ ہے اور ذہن ہی مادی دنیا کا خالق ہے۔ ہیگل ایک عالمی روح کا بھی قائل ہے جو کسی قوم کو تمدنی ارتقا میں اپنا آلہ کار بنالیتی ہے اور اسے دوسری اقوام پر غلبہ اور تفوق بخش دیتی ہے۔ کارل مارکس نے اس روح کو طبقاتی کشمکش کی شکل دے دی اور اس طرح ہیگل کی مثالیت کو مادیت میں بدل دیا۔ گو مارکس (اور اینگلز) نے ہیگل کے فلسفے کو اُلٹا (اور اگر ہیگل کے فلسفے کو اُلٹا سمجھ لیا جائے تو سیدھا) کر لیا۔ انھوں نے جدلیت کو تو قبول کر لیا لیکن تصورات کو قوت محرکہ کے طور پر مسترد کر دیا اور اس کے برعکس یہ دعویٰ کیا کہ خیال مادے سے پیدا ہوتا ہے۔ خیالات وتصورات تو مادی عوامل کی جدلیات کے نتیجے میں اور اقتصادی اور معاشرتی تغیرات سے متعین ہوتے ہیں:

''یہ جدلیات ...... اصل میں مادے کی ہے،
مادی موجودات کی ہے اور خیالات کی جدلیات
صرف انھی مادی موجودات اور ان کے رشتوں
کا ذہنی عکس ہوتا ہے۔''[۸]

اس طرح مارکس نے ہیگل کی جدلیاتی مثالیت کو جدلیاتی مادیت کی شکل دے دی اور اس کے تاریخی اطلاق کے بارے میں کہا کہ جدلیاتی عمل کے ذریعے جاگیرداری تضادات کا شکار ہو کر سرمایہ داری میں تبدیل ہو جاتی ہے اور سرمایہ داری تضادات کا شکار ہونے پر جدلیاتی عمل کے ذریعے سوشلزم اور ایک غیر طبقاتی سماج پر منتج ہوتی ہے۔

جدلیت

دیکھیے: ''جدلیاتی مادیت''۔

جدید

دیکھیے: ''قدیم''۔

جذباتیت

(SENTIMENTALITY)

اکثر پُرانے نقادوں نے جذبے اور جذباتیت کو ایک چیز سمجھ کر تنقید کی راہ میں بہت ٹھوکریں کھائی ہیں۔ دراصل جذبہ اور جذباتیت دو مختلف چیزیں ہیں۔ جذبہ شعر کے لیے ریڑھ کی ہڈی کا درجہ رکھتا ہے۔ جبکہ جذباتیت ادب کی عظمت اور وقار کے منافی ہے۔ یوں تو جذباتیت کا تعلق بھی جذبے ہی سے ہوتا ہے لیکن جذباتیت اس وقار، رکھ رکھاؤ اور احساس عظمت سے عاری ہوتی ہے جو جذبے کی ادبی سطح کی خصوصیت ہے۔ مرزا غالب نے زین العابدین عارف کا مرثیہ لکھا ہے۔ یہ جاننے کے لیے کہ شعر وادب کی دنیا میں المیہ جذبات کس طرح اظہار پاتے ہیں۔ یہ اشعار مثال کا درجہ رکھتے ہیں:

لازم تھا کہ دیکھو میرا رستا کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں؟ اب رہو تنہا کوئی دن اور
جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت کو ملیں گے
کیا خوب قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور
ہاں اے فلک پیر جواں تھا ابھی عارف
کیا تیرا بگڑتا جو نہ مرتا کوئی دن اور
تم ماہ شب چار دہم تھے مرے گھر کے
پھر کیوں نہ رہا گھر کا وہ نقشہ کوئی دن اور
تم کون سے تھے ایسے کھرے داد وستد تھے
کرتا ملک الموت تقاضا کوئی دن اور[9]

دراصل وہ ادبی مسرت اور جمالیاتی حظ جو شعر وادب کی غایت ہے اسی صورت میں برقرار رہ سکتا ہے۔ جب جذبات کو اظہار میں لانے سے قبل ان پر ضبط جذبات کا شعوری عمل واقع ہو چکا ہو۔ محمد احسن فاروقی نے جذبات اور جذباتیت کے فرق کو ان الفاظ میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے:

> ''فنکار جذبات کو ایک خاص قابو (Restraint) کے ساتھ پیش کرتا ہے جس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ اس فن پارے سے سامعین کے جذبات اُبھرتے نہیں بلکہ ان کی تشکیل اور صفائی ہوتی ہے۔ مثلاً جذبات غم جو حافظ نے اپنے بیٹے کے غم میں اور غالب نے زین العابدین عارف کے غم میں ادا کیے ہیں ان سے پڑھنے والے کو پیٹ پیٹ کر رونا نہیں آتا بلکہ غم کے عالم میں تسکین ہوتی ہے۔ ارسطو کا یہی مطلب کتھارسس (Katharsis) سے تھا اور اگر جذبات نگاری اس درجہ سے گر جائے یعنی غم کا بیان ایسے ہو کہ ہم رونے لگیں تو وہ جذباتیت ہو جاتی ہے۔''[10]

میر کی شاعری جذبات الم کا اظہار ہے لیکن جذبات کے اظہار میں وہ ادبی تسکین بھی شامل ہے جو جذبہ نگاری کو ادب بناتی ہے۔ بالفاظ دیگر میر کی دنیائے شعر میں جذبات کی فراوانی ہے مگر جذباتیت کا گزر نہیں۔ اس کے برعکس راشد الخیری جو مصور غم کہلاتے ہیں۔ جذبات کی بجائے جذباتیت سے زیادہ کام لیتے ہیں یعنی ایسے جذباتی ردعمل کا مظاہرہ کرتے ہیں جو موقع محل کی ضرورت سے متجاوز ہوتا ہے، وہ ضبط جذبات کی بجائے جذبات کا فوراہ سا چھوڑ دیتے ہیں اور اس کے لیے کہانی میں پورا جواز بھی مہیا نہیں کیا گیا ہوتا کہ قاری اسے قبول کرنے کے لیے اپنے آپ کو تیار ہی کر لے۔ ان تصریحات کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ:

(الف) جذباتیت وہ جذباتی ردعمل ہے جو کسی موقع پر زائد از ضرورت اور حد تناسب سے متجاوز معلوم ہو۔
(ب) ایسا جذباتی ردعمل جس کے لیے کہانی میں پورا جواز مہیا نہ کیا گیا ہو، عملاً جذباتیت ہی کے حکم میں داخل ہے۔
(ج) جہاں جذباتیت موجود ہو وہاں ضبط جذبات کے شعوری عمل کی کمی بُری طرح کھٹکتی ہے۔
(د) جذباتیت وقار، رکھ رکھاؤ اور احساس عظمت سے عاری ہوتی ہے۔
(ہ) جذباتیت ادب کو اس کی ایک بنیادی غایت کتھارسس (تزکیہ جذبات) سے محروم کر دیتی ہے۔

جذبہ
(SENTIMENT)

شعروداب میں جذبات کی اہمیت مسلم ہے۔ چنانچہ شبلی نعمانی فرماتے ہیں:

''انسان کے دل میں کسی چیز کے دیکھنے سننے یا کسی حالت یا واقعہ کے پیش آنے سے جوش ومسرت، عشق ومحبت، درد ورنج، فخر وناز، حیرت واستعجاب، طیش وغضب وغیرہ وغیرہ کی جوحالت پیدا ہوتی ہے اس کو جذبات سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان جذبات کا ادا کرنا شاعری کا اصلی ہیولا ہے۔''

نفسیات کے شعبہ جذبات پر اُردو زبان میں سب سے پہلی کتاب مولانا عبدالماجد نے فلسفہ جذبات کے نام سے لکھی ہے۔ حسبِ ذیل سطور کو اس کتاب کا نچوڑ سمجھنا چاہیے:

ہر جذبہ چند خصوصیات کا حامل ہوتا ہے:

(الف) ہر جذبہ کی تکوین کے لیے لازمی ہے کہ انسان کو پہلے کسی واقعہ کا علم ہولے۔

(ب) انسان کا تعلق ایک جذبہ انگیز واقعہ ہے جتنا زیادہ قوی اور گہرا ہوگا۔ اسی نسبت سے وہ اس جذبہ سے متاثر ہوگا۔

(ج) ہر جذبہ کی تکوین کے لیے لازم ہے کہ نفس اس وقت کسی قوی تر جذبہ سے متاثر نہ ہو۔ قوی جذبے کے سامنے ضعیف جذبہ غیر مؤثر ہوجاتا ہے۔

(د) انسان جذبات قوی سے جتنا زیادہ متاثر ہوتا ہے اسی نسبت سے اس کے قوائے مفکرہ ماند پڑ جاتے ہیں۔

(ہ) تکوین جذبہ کا ایک لازمی جزو اعضائے خارجی میں کچھ تغیرات کا وقوع ہے۔ مثلاً غصے میں ماتھے پر بل پڑ جاتے ہیں، چہرہ سرخ ہو جاتا ہے، نتھنے پھولنے لگتے ہیں، دہشت کے عالم میں بدن میں رعشہ پڑ جاتا ہے، تنفس تیز ہوجاتا ہے، چہرہ زرد پڑ جاتا ہے، حرکات قلب کی رفتار بڑھ جاتی ہے۔ مختلف جذبات کے یہ جسمانی مظاہر بعض اوقات کسی حد تک مشابہ ہوتے ہیں مگر بالکل یکساں نہیں ہوتے، مثلاً غصے کی سرخی کا آغاز آنکھ سے ہوتا ہے، محبت کی سرخی کا پیشانی اور ندامت کی سرخی کا کان اور رخسار سے۔

(و) جذبے کے طاری ہونے کے بعد انسان اپنے تمام تجربات کو اسی کے رنگ میں محسوس کرتا ہے، مثلاً افسردگی کے عالم میں انسان کو گرد و پیش کی ہر شے اداس اور دھندلی نظر آتی ہے۔

جہاں تک جذبے کے اجزائے ترکیبی کا تعلق ہے اس امر پر علما کا اتفاق ہے کہ جذبہ تین اجزا سے مرکب ہوتا ہے:

(الف) ایک وقوفی کیفیت یعنی مہیج کا علم مثلاً کسی عزیز کی خبر مرگ، کوئی پُر جوش داستان، کوئی مضحک واقعہ۔

(ب) ایک خاص احساسی کیفیت یعنی حظ یا کرب، انبساط یا انقباض، لذت یا الم کا احساس (مختلف مدارج میں)۔ یہ احساسی کیفیات وہ عناصر مفردہ ہیں جن سے ہر جذبہ مرکب ہوتا ہے۔

(ج) کچھ جسمانی تغیرات مثلاً آنسو بہنا، تیوریاں چڑھ جانا، ہنسنے لگنا۔

البتہ اس امر میں اختلاف ہے کہ اس احساس نفسی اور آثار جسمانی میں سے تقدم زمانی کسے حاصل ہے۔ ایک گروہ

نے احساس نفسی کو مقدم جانا ہے اور دوسرے گروہ نے آثار جسمانی کے تقدم کو تسلیم کیا ہے اور بعض علما کے نزدیک ان دونوں کا وقوع بالکل ایک ساتھ ہوتا ہے یعنی ان میں فصل زمانی ہوتا ہی نہیں۔ اسی طرح احساس اور وقوف کا تقدم و تاخر بھی ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے۔

بنائے تقسیم کے اختلاف سے جذبات کی تقسیم مختلف لوگوں نے مختلف رنگ میں کی ہے۔ ادبی نقطۂ نظر سے حسبِ ذیل تقسیم مفید معلوم ہوتی ہے:

(الف) اساسی۔

(ب) تبعی۔

جذبات اساسی سے مراد وہ جذبات ہیں جن کی تحلیل کسی دوسرے جذبے میں نہیں ہو سکتی، جو کسی دوسرے جذبے سے ماخوذ نہیں ہوتے۔ یہ انسان اور حیوان میں مشترک ہیں — اور جذبات تبعی سے مراد وہ جذبات ہیں جو تحلیل ہو کر جذبات اساسی پر ٹھہرتے ہیں اور انہی سے ماخوذ و مرکب ہوتے ہیں۔ یہ جذبات عموماً انسان کے ساتھ مختص ہوتے ہیں۔ اساسی جذبات انسان کی ابتدائے عمر ہی میں ظاہر ہونا شروع ہو جاتے ہیں۔ غم و مسرت —— لذت و الم جب جذبات کی صورت اختیار کر لیتے ہیں تو غم و مسرت کہلاتے ہیں —— خوف، غضب، الفت، انانیت اور شہوت اساسی جذبات ہیں۔ رشک، حسد، شرم، مامتا، حیا، عشق، تعظیم، ایثار، مذہبیت، حب وطن اور جمال پسندی وغیرہ تبعی جذبات ہیں جو اساسی جذبات سے ماخوذ و مرکب ہوتے ہیں۔[۱۲]

ادبی اصطلاح کے طور پر جذبہ (Sentiment) اور ہیجان (Emotion) میں کوئی فرق روا نہیں رکھا گیا چنانچہ کرامت حسین جعفری لکھتے ہیں:

> ''بہت سے مصنفین محبت کو ہیجان بھی کہہ دیتے ہیں اور جذبہ بھی۔''[۱۳]
>
> ''ہیجان اور جذبہ آپس میں اس قدر متعلق ہیں کہ بعض اوقات ان میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔''[۱۴]

مولانا عبدالماجد کی مذکورہ بالا توضیحات میں بھی جذبے اور ہیجان میں کوئی فرق روا نہیں رکھا گیا۔ البتہ تبعی اور اساسی جذبات کی صورت میں انھوں نے جذبات کی جو تقسیم کی ہے اس میں جذبے اور ہیجان کے اختلاف کی کچھ جھلک موجود ہے۔ جدید نفسیات میں جذبہ اور ہیجان دو مختلف اصطلاحات ہیں۔ ہیجان کا تذکرہ اپنے مقام پر موجود ہے اور وہیں جذبہ اور ہیجان کے فرق کی بھی وضاحت کی گئی ہے۔

جزئیات نگاری

تصویر اس طرح بھی کھینچی جا سکتی ہے کہ موٹے موٹے اور ناگزیر خطوط لگا کر شے کا تصور دے دیا جائے اور اس طرح بھی کہ باریک ترین جزئیات و تفاصیل بھی ظاہر کی جائیں۔ ادب کی دنیا میں مؤخر الذکر صورت کو جزئیات نگاری کہا جاتا ہے۔ سیّد عابد علی عابد نے میر حسن کی مصورانہ صلاحیت کو خراجِ تحسین ادا کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اس کا کمال یہی ہے کہ ایسی جزئیات انتخاب کرتا ہے جو منظر کی جان ہوتی ہیں۔ انہی جزئیات کے ذکر سے منظر کی کلیت کا نہایت صحیح شعور حاصل ہوتا ہے۔''[۱۵]

اُردو شاعری میں جزئیات نگاری کی معراج ہیں نظیر اکبرآبادی۔ نیاز فتح پوری ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جزئیات کا مطالعہ ان کا اتنا وسیع ہے کہ کوہ سے لے کر پر کاہ تک کوئی چیز اس کی نگاہ سے نہیں چھوٹتی۔''[16]

اور:

''جس وقت کسی منظر کی تصویر کھینچنے پر آتا ہے تو
معلوم ہوتا ہے کہ ایک ایک ذرہ کا حساب لے
رہا ہے۔''[17]

میر امن نے باغ و بہار میں جزئیات نگاری سے گہری دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے۔ فارسی شاعر قاآنی کی منظر کشی میں بھی جزئیات وتفصیلات کی فراوانی ہے۔

(نیز دیکھیے: مصوری اور مرقع نگاری)۔

جلال

ایسا حسن جو ناظر کو ہیبت زدہ کر دینے کی صلاحیت سے بھی بہرہ ور ہو جلال کہلاتا ہے۔ آفتاب، اہرام مصر، نیاگرا کا آبشار، اوقیانوس کی وسعتیں اور ہمالہ کی بلندیاں حسین ضرور ہیں مگر یہ حسن تتلی، جگنو اور پھول کا سا حسن نہیں۔ یہ حسن ناظر کو ایک قسم کی ہیبت، خوف اور دہشت سے دوچار کرتا ہے کیونکہ اس میں جمال کے علاوہ جلال بھی موجود ہے۔ جلال محض ممکن بھی ہو تو ادب وفن کی دنیا میں اس کی کوئی وقعت نہیں۔ یہاں وہی جلال قیمت پاتا ہے جو جمیل بھی ہو۔ مسرت بخشی کو عموماً حسن کا بنیادی وصف تسلیم کیا جاتا ہے۔ مظاہر جلال بھی مسرت بخشتے ہیں لیکن اس مسرت پر دہشت کا سایہ بھی ہوتا ہے اور میرے خیال میں یہی وجہ ہے کہ جلال میں تحیر آفرینی کی صلاحیت جمال سے زیادہ ہوتی ہے۔

بعض مفکرین نے جلال اور جمال کو حسن کو دو صفتیں، مظاہر یا قسمیں قرار دیا ہے اور بعض مفکرین کے نزدیک جلال حسن سے الگ صنف ہے۔ سسرو جمال کے مقابلے میں جلال کو مذکر قرار دیتا ہے۔ گویا اس کے نزدیک جمال کی حیثیت انفعالی اور جلال کی حیثیت فاعلی ہے۔

جناب نصیر احمد ناصر نے قرآن حکیم کا نظریہ جلال و جمال ان الفاظ میں پیش کیا ہے:

''قرآن حکیم کا ارشاد ہے کہ جلال اور جمال
حسن ہی کے دو مظاہر ہیں۔ لہٰذا جلیل وجمیل
دونوں قسم کی اشیاء میں حسن کا پایا جانا لازمی ہے
اور یہی وجہ ہے کہ دنیا میں ہر حسین شے یا تو
جلیل ہوگی یا جمیل۔ چنانچہ جس حسین شے میں
وجاہت و ہیبت اور قہاری و جبروت کا رنگ
غالب ہوگا اسے جلیل کہا جائے گا اور اُس کے
برعکس جس حسین شے میں لطافت ونزاکت اور
تلطف و رافت کا رنگ زیادہ ہوگا اسے جمیل
کہیں گے۔''[18]

علامہ اقبال اپنا تجربہ بیان کرتے ہیں کہ:

''مسجد قوت الاسلام (دہلی) کے جلال اور قوت
نے مجھے اس قدر مرعوب کیا کہ اس میں نماز
پڑھنے کا خیال مجھے ایک جسارت معلوم ہوا۔ اس
کا وقار مجھ پر چھا گیا۔ میں نے محسوس کیا کہ میں
اس میں نماز پڑھنے کے قابل نہیں ہوں۔''[19]

جلال میں جسامت، بلندی، گہرائی، لامتناہیت، الوہیت اور قوت وصلاحیت کا احساس پایا جاتا ہے۔ چارلس بلانگ نے عمارت گری کی بحث میں بعد کی عظمت، سطح کی سادگی اور خط کے تسلسل کو جلال کے لوازم جانا ہے۔ اس کے اس خیال میں بھی

بڑی صداقت موجود ہے کہ کسی ایک بعد کی قربانی بعض اوقات عظمت کا جزو بن جاتی ہے۔[۲۰]

جارج ریمزی کے نزدیک جذبہ جلال، خوف اور حیرت کے جذبات کا مرکب ہے۔ کالنگ وڈ کے نزدیک جلال وہ حسن ہے جو ہمارے قلب پر زبردستی اثر انداز ہو جاتا ہے۔ علامہ اقبال کے نزدیک جلال بھی جمال کی طرح حسن کی ایک صفت ہے۔[۲۱]

جمالیات

(AESTHETICS)

''جمالیات فلسفہ ہے حسن اور فنکاری کا'' ......
جمالیات سے مراد ارباب فلسفہ کے وہ نظریے ہیں جو حسن اور اس کے کوائف و مظاہر (جن میں فنون لطیفہ بھی شامل ہیں) کی تحقیق و تشریح میں پیش کیے گئے ہیں۔''[۲۲]

اُردو میں Aesthetics کا ترجمہ جمالیات کیا جاتا ہے۔ فلسفہ حسن و فن کے لیے اس یونانی لفظ Aesthetics کو مروجہ اصطلاحی معنوں میں سب سے پہلے جرمن فلسفی بام گارٹن (۱۷۱۴ء-۱۷۶۲ء) نے استعمال کیا۔ یونانی زبان میں اس لفظ کے لغوی معنی ہیں ایسی شے جو مدرک بالحواس ہو۔

جمالیات یوں تو فلسفے ہی کا ایک شعبہ ہے لیکن اس نے حکمائے جمالیات کی ذہنی کاوشوں کی بدولت اپنی ایک الگ اور مستقل حیثیت اختیار کر لی ہے۔[۲۳]

جمالیاتی تنقید

(AESTHETICAL CRITICISM)

''جب تنقید کا رجحان فنی پہلو کی طرف ہوتا ہے تو وہ جمالیاتی تنقید کہلاتی ہے۔'' (عبادت بریلوی)[۲۴]

''جمالیاتی تنقید کو عام طور سے فنی اور ادبی تخلیق کے مواد کے مقابلے میں اس کی ہیئت کی تنقید کہا گیا ہے اور یہی چیز اس کے اور تنقید کی دوسری قسموں کے درمیان امتیاز کا سب سے بڑا وسیلہ ہے۔'' (وقار عظیم)[۲۵]

نفسیاتی تنقید تخلیقی عمل کو سمجھنے اور کسی ادیب کے ذہنی رویے وغیرہ سے آگاہی حاصل کرنے میں معاونت کر سکتی ہے۔ عمرانیات اور تاریخ سے بھی کسی ادیب اور اس کے ادب پارے کو سمجھنے میں مدد مل سکتی ہے۔ لیکن نفسیات، عمرانیات اور تاریخ کی مدد سے ہم کسی تحریر کے بارے میں یہ فیصلہ نہیں کر سکتے کہ وہ ادب ہے بھی یا نہیں۔ اور اس سوال سے نقاد کا براہِ راست تعلق ہے۔ اسے ادنیٰ اور اعلیٰ میں تمیز بھی کرنا ہے۔

کہا جا سکتا ہے کہ اس مرحلے پر ہم ذوق سے مدد لے سکتے ہیں۔ لیکن ذوق اور تاثر انفرادی حیثیت رکھتے ہیں۔ الف کا ذوق ب سے اور میرا تاثر آپ کے تاثر سے مختلف ہو سکتا ہے۔ اس لیے انھیں تنقید کے خود مکتفی اور حتمی پیمانوں کے طور پر قبول نہیں کیا جا سکتا۔ اس مرحلے پر صرف جمالیاتی تنقید ہماری مدد کرتی ہے۔

جمالیاتی تنقید نے کچھ ادبی معیار قائم کر دیے ہیں جن سے کسی تحریر کو جانچا جا سکتا ہے اور اس بات کا فیصلہ کیا جا سکتا ہے کہ وہ ادب ہے یا نہیں۔ اگر وہ ادب ہے تو فلاں ادب پارے کے مقابلے میں اس کی حیثیت کیا ہے؟ چونکہ تاثرات ذاتی پسندیدگی کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس لیے جمالیاتی تنقید میں نقاد تاثرات اور ان کے نتیجے میں حاصل ہونے والی مسرت کے سرچشمے معلوم کرنے کے لیے ادب پارے میں حسن کاری کے

طریقوں کا مطالعہ کرتا ہے۔لیکن یہ امر بھی ملحوظ خاطر رہے کہ ہیئت کومواد سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔اس لیے کسی ادب پارے کے بارے میں یہ سوال کہ ادیب اپنی بات کہنے میں کس حد تک کامیاب ہوا ہے۔اس سوال سے منسلک اور مربوط ہے کہ ادیب کیا کہنا چاہتا ہے۔ ہیئت کی اہمیت میں کلام نہیں لیکن مواد کے بغیر اس کی حیثیت جسد بے روح سے زیادہ نہیں ہو سکتی۔اس لیے جمالیاتی تنقید کی اہمیت مسلم مگر کسی ادب پارے کی عظمت کا اندازہ کرنے میں ہمیں اخلاقیات،نفسیات،عمرانیات اور سیاسیات کے پیمانوں سے بھی مدد لینی پڑتی ہے یعنی ہمیں یہ بھی دیکھنا پڑتا ہے کہ اس کے مطالب کی نوعیت کیا ہے۔ ادب زندگی کو کس زاویے سے دیکھتا ہے اور اسے کس نہج پر لانا چاہتا ہے لیکن جمالیاتی تنقید کا دامن چونکہ ادب برائے ادب کے نظریے کے ساتھ بندھا ہے اس لیے وہ ایسے سوالوں کو درخور اعتنا نہیں جانتی۔

جمالیاتی حس

(AESTHETIC SENSE)

حاسہ جمال یا جمالیاتی حس سے مراد انسان کی وہ فطری وجدانی صلاحیت ہے جس کے ذریعے وہ خوب اور ناخوب میں یا حسن اور قبح میں تمیز کرتا ہے۔ دیگر حواس کی طرح جمالیاتی حس بھی کسی شخص میں کم اور کسی بھی زیادہ ہوتی ہے۔نور،نکہت،رنگ اور نغمہ سے سب لوگ کسی نہ کسی حد تک لطف اندوز ہوتے ہیں کیونکہ یہ ان کی فطرت میں شامل ہے۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ کوئی شخص اپنی جمالیاتی حس میں کسی نقص کے باعث حسن و قبح میں تمیز نہ کر سکے۔ ایسے شخص کو جمالیات کی اصطلاح میں حسن کور (Beauty Blind) کہا جاتا ہے۔[۲۶]

جمالیاتی ذوق

(AESTHETIC TASTE)

ذوق جمال یا جمالیاتی ذوق سے مراد کسی شخص کی وہ استعداد ہے جس کے ذریعے وہ حسن کو پہچانتا ہے یا یوں کہیے کہ حسن اور قبح میں تمیز کرتا ہے۔ نصیر احمد ناصر جمالیاتی ذوق کو جمالیاتی حس سے ممیّز کرنے کے لیے لکھتے ہیں:

> ''جمالیاتی حس اپنی حقیقت میں اصل اور جمالیاتی ذوق اپنی ماہیت میں اس کی فرع ہے ...... جمالیاتی حس فطری ہونے کے باعث عالمگیر حیثیت رکھتی ہے اور ذوق، ورثے، ماحول اور تعلیم و تربیت وغیرہ کا مرہون منت ہونے کے سبب انفرادی ہوتا ہے۔''[۲۷]

یاد رہے کہ بعض حضرات جمالیاتی ذوق کی طرح جمالیاتی حس کو بھی اکتسابی اور خالصتاً انسانی تمدن کی پیداوار قرار دیتے ہیں۔

جنت ارضی

دیکھیے: ''یوٹوپیا''۔

جنس

دیکھیے: ''تعریف''۔

جنگ نامہ

وہ نظم جس میں کسی تاریخی یا فرضی جنگ کے حالات و واقعات بیان کیے جائیں جنگ نامہ کہلاتی ہے۔ جنگ نامہ میں جنگ کے اسباب وعوامل اور نتائج وعواقب کا بھی ذکر ہوتا ہے۔ جنگ نامہ کے لیے بجا طور پر رزمیہ کا لفظ بھی استعمال کیا جاتا ہے

لیکن خلط مبحث کا باعث یہ ہے کہ بعض نقادوں نے رزمیہ کا لفظ ایپک کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ حالانکہ رزم ایپک کا محض ایک جزو ہے بلکہ بعض نقادوں نے اسے لازمی جزو بھی تسلیم نہیں کیا۔ بہرحال کسی لڑائی کے حالات وواقعات بیان کرنے والی نظم کے لیے جنگ نامہ ہی کی اصطلاح بہتر ہے۔ ڈاکٹر صابر علی خاں جنگ نامہ رنگین سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس قسم کی نظموں کا تاریخی سلسلہ دکن کے ملک الشعرا نصرتی تک پہنچتا ہے جس نے علی عادل شاہ کی فتوحات علی نامہ کے نام سے نظم کی ہیں۔ دکنی دور کا دوسرا مشہور رزمیہ کارنامہ کمال خاں (رستمی) کا خاور نامہ ہے لیکن خاور نامہ کی بنیاد محض داستان پر ہے اور سوائے حضرت علی کے اس میں کوئی تاریخی شخصیت یا واقعہ مستند نہیں۔''[۲۸]

ڈاکٹر صابر علی خاں نے جنگ نامہ رنگین پر مفصل تبصرہ کیا ہے۔ جنگ پاٹن ۱۲۰۲ء میں ہوئی تھی۔ تینتالیس سال گزرنے کے بعد ۱۲۴۵ء میں سعادت یار خاں رنگین نے اس جنگ کے واقعات کو نظم کیا ہے۔ رنگین پانچ سو سواروں کے افسر کی حیثیت سے خود بھی اس جنگ میں شریک تھے اور انھوں نے دعویٰ کیا ہے کہ انھوں نے جنگ کا حال صحیح صحیح لکھا ہے۔[۲۹]

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے نصرتی کے علی نامہ کو عادل شاہی دور کے آخری زمانہ کی مستند تاریخ قرار دیا ہے۔[۳۰]

جوش

مولانا حالی نے ملٹن کے حوالے سے اچھے شعر کی تین خوبیاں قرار دی ہیں: اصلیت، سادگی اور جوش۔

مولانا حالی کے نزدیک جوش سے مراد یہ ہے کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور مؤثر پیرائے میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادہ سے یہ مضمون نہیں باندھا بلکہ خود مضمون نے شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے اور جوش سے مراد یہ نہیں کہ مضمون خواہ مخواہ نہایت زوردار اور جوشیلے لفظوں میں ادا کیا جائے۔ ممکن ہے کہ الفاظ نرم، ملائم اور دھیمے ہوں مگر ان میں غایت درجے کا جوش چھپا ہوا ہو، مثلاً:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا[۳۱]

مولانا شبلی نعمانی جو خود بھی جوش بیان کے دلدادہ ہیں۔ اس اصطلاح کے بارے میں فرماتے ہیں:

''جوش بیان کے لیے کسی مضمون یا خیال کی خصوصیت نہیں ہر مضمون اور ہر خیال جوش کے ساتھ ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ البتہ اختلاف نوعیت کی وجہ سے صورتیں بدل جاتی ہیں۔ مثلاً شاعر جوش مسرت کا بیان کرتا ہے کہ گویا آپے سے باہر ہوا جاتا ہے۔ قہر اور غضب کا بیان ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ دنیا کا مرقع اُلٹ دے گا۔ دنیا کی بے ثباتی کا مذکور ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ تمام عالم ہیچ ہے، غصہ اور غضب کا مضمون ہے تو نظر آتا ہے کہ منہ سے انگارے برس رہے ہیں۔''[۳۲]

ممتاز حسین لکھتے ہیں:

''شاعری کا پُر جوش ہونا عیب نہیں بلکہ حسن ہے بشرطیکہ وہ جوش جوش ہو۔ علم کا پروردہ ہو

اور جذباتی اُبال نہ ہو جو علم سے بیگانہ ہوتا ہے
...... فنکار کے اندر تخلیقی تحریک اندر سے آنی
چاہیے۔ غالباً اسی نکتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے
ٹالسٹائی نے انڈریف کو یہ مشورہ دیا کہ اگر
تمھیں کسی کتاب کے لکھنے کا خیال ہے اور یہ
ممکن ہے کہ تم اسے نہ لکھ سکو تو بہتر یہی ہے کہ نہ
لکھو۔'' ۳۳

ٹالسٹائی کا مشورہ یہ معنی رکھتا ہے کہ قلم اس وقت ہاتھ میں لینا چاہیے جب تخلیقی امنگ شاعر پر اس حد تک غالب ہو جائے کہ وہ قلم ہاتھ میں لینے اور اپنے جذبات کو ضبط تحریر میں لانے کے لیے مجبور ہو یعنی تخلیقی جوش اس درجے کو پہنچ جائے کہ اسے معرض اظہار میں لائے بغیر کوئی چارہ نہ ہو۔

جہد بقا، جہد للبقا

(STRUGGLE FOR EXISTENCE)

ڈارون کے نظریۂ ارتقا (نظریۂ بقائے اصلح) کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ مختلف انواع میں زندہ رہنے کے لیے ایک باہمی آویزش پائی جاتی ہے۔ اسے جہد بقا یا جہد للبقا کہتے ہیں۔ بالفاظ دیگر فطرت کے جاندار یا بے جان مخالفانہ عوامل کے خلاف نامیاتی موجودات کی وہ جدوجہد اور مزاحمت جس کے ذریعے وہ تحفظ حیات اور بقائے نوع کا اہتمام کرتے ہیں۔ ڈارون کی اصطلاح میں جہد بقا کہلاتی ہے۔ ڈارون کے نظریۂ جہد بقا کا تعلق حیاتیات سے تھا۔ یوں تو ہربرٹ سپنسر بھی اس نظریے سے متاثر ہوا مگر امریکی ماہر عمرانیات ولیم گراہم (۱۸۴۰ء-۱۹۱۰ء) پہلا مفکر ہے جس نے ڈارون کے نظریۂ جہد بقا کو عمرانیات میں بھی ایک نمایاں مقام دیا اور اس طرح ایک سماجی ڈارونیت وجود میں آ گئی۔ چنانچہ سپنسر کے خیال میں:

''ارتقا کی نمایاں خصوصیت جہد بقا ہے اور نہ
صرف یہ کہ زندگی کی جدوجہد میں انسان
قدرت سے مقابلہ کرتا ہے بلکہ انسان انسان
کے خلاف ڈٹ جاتا ہے اور اس طرح اسے
الزام بھی نہیں دیا جا سکتا۔ انسان اس جدوجہد
میں ایک دوسرے کے خلاف تمام حربے
استعمال کرتے ہیں اور ایک دوسرے کی زندگی
دشوار بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ سپنسر کے
کہنے کے مطابق زندگی کی جدوجہد میں وہی
شخص سرخرو اور کامیاب ہوتا ہے جو کہ محنت اور
مشقت کر سکتا ہے اور نہ صرف قدرت بلکہ
انسان سے بھی مقابلہ کرنے کی صلاحیت رکھتا
ہو۔ اس کے خیال میں یہی تہذیب و تمدن کا
قانون بھی ہے۔'' ۳۴

سپنسر نے لوک ریتوں کے بارے میں بھی دعویٰ کیا ہے کہ ان میں جہد بقا کا عمل جاری رہتا ہے۔ چنانچہ اصلح لوک ریتیں ہی زندہ رہتی ہیں۔

فرینکلن ہنری گڈنگز (۱۸۵۵ء-۱۹۲۱ء) بھی امریکی ماہر عمرانیات ہے۔ وہ ڈارون اور اسپنسر دونوں سے متاثر تھا۔ اس نے جہد بقا کی چار اہم قسموں کا ذکر کیا ہے:

(الف) ردعمل کی جدوجہد جس میں گرمی سردی طوفان بارش تھکن ناامیدی وغیرہ کا مقابلہ شامل ہے۔

(ب) معاش کی جدوجہد۔

(ج) اپنے حالات سے مطابقت پیدا کرنے کی کوشش۔

(د) گروہوں کی ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگی پیدا کرنے کی جدوجہد۔[۳۵]

جینیئس

(GENIUS)

علم وادب میں غیر معمولی طور پر کامیاب رہنے والے، اعلیٰ درجے کی تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرنے والے اور زندگی کے مختلف شعبوں میں کارہائے نمایاں انجام دینے والے لوگوں کو جینیئس کہا جاتا ہے۔ اُردو میں اس کا ترجمہ نابغہ کیا جاتا ہے (بصورت جمع نوابغ) بعض اوقات عبقری کی اصطلاح بھی انہی معنوں میں استعمال ہوتی ہے۔ ولیم بلیک کا خیال ہے کہ نابغہ ہمیشہ اپنے عہد سے بلند ہوتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی لکھتے ہیں:

''ہر انسان میں کچھ عام قابلیتیں ہوتی ہیں اور ایک دو مخصوص صلاحیتیں۔ جس شخص میں مخصوص صلاحیتیں تعجب انگیز حد تک ہوں وہ جینیئس کہلاتا ہے۔''[۳۶]

(چ)

چہرہ

خواجہ محمد زکریا چہرے کے بارے میں لکھتے ہیں:

''مرثیے کا چہرہ قصیدے کی تشبیب کی طرح سے ہے۔ جس طرح قصیدے کی تشبیب میں کبھی مناظر فطرت بیان کیے جاتے ہیں۔ کبھی فخریہ مضامین آ جاتے ہیں۔ کبھی اخلاقیات سے آغاز ہوتا ہے۔ اسی طرح مرثیے میں بھی عام طور پر ایسے ہی تمہیدیہ مضامین ہوتے ہیں۔''[۱]

مرثیے کے اجزائے ترکیبی ضمیر نے متعین کیے لیکن چہرہ ضمیر کی اختراع نہیں۔ چنانچہ ڈاکٹر خلیق انجم لکھتے ہیں:

''سودا سے قبل کے مرثیہ گو شعرا کے ہاں بھی چہروں کے ابتدائی نقوش دیکھے جا سکتے ہیں اور سودا نے تو مکمل چہرے لکھے ہیں۔''[۲]

(دیکھیے: مرثیہ)

(ح)

حاسہ اخلاق

(MORAL SENSE)

انسان کی وہ وہبی صلاحیت جس کے ذریعے وہ مستحسن اور غیر مستحسن میں امتیاز کرتا ہے۔ اخلاقیات کی اصطلاح میں حاسہ اخلاق کہلاتی ہے۔ بعض لوگوں نے حاسہ اخلاق کو حاسہ جمال سے اور بعض حضرات نے صفائی کی حس سے مماثل قرار دیا ہے۔

حاسہ جمال

دیکھیے: ''جمالیاتی حس''۔

حبسیات

دیکھیے: ''حبسیہ''۔

حبسیہ

حبسیہ اس نظم کو کہتے ہیں جو قید خانے میں لکھی گئی ہو۔ اگر حبسیہ کی یہ تعریف کافی سمجھی جائے تو حسرت موہانی اور فیض احمد فیض کی وہ غزلیں اور نظمیں بھی اصولاً حبسیہ قرار دی جائیں گی جو انھوں نے جیل میں لکھی ہیں۔ مگر ان میں جیل کی زندگی اور قید

کے رنج ومحن کا کوئی اثر یا اشارہ موجود نہیں۔ ہمیں احساس تک نہیں ہوتا کہ یہ نظم یا غزل شاعر نے ایام اسیری میں لکھی ہے کیونکہ یہ نظمیں احساس اسیری سے بلند ہوکر لکھی گئی ہیں۔ دیوان حسرت حصہ ہفتم تمام تر ان غزلیات پر مشتمل ہے جو ''بہ زمانہ قید فرنگ ثالث'' لکھی گئیں۔ مگر خود حسرت کا دعویٰ ہے کہ ان غزلوں میں ''قاری کو کہیں پریشانی ٔ خیال کے نمونے نظر نہ آئیں گے۔''[1]

اس کے برعکس وہ منظومات ہیں جو شعرا نے قید خانوں میں لکھی ہیں اور ان میں اپنی گرفتاری کے اسباب وعلل پر روشنی ڈالی ہے، اپنی بے گناہی کا اظہار، اپنے مؤقف کی صحت پر اصرار اور قید وبند کی صعوبتوں کا ذکر کیا ہے، حکام کے مخاصمانہ رویے، احباب واعزہ کی بے رخی یا ان سے دوری کی شکایت کی ہے۔ اس قسم کی منظومات میں بنیادی چیز احساس اسیری ہے۔ چنانچہ اصولاً حبسیہ وہ نظم ہے جو قید خانے میں لکھی جائے اور اس کا مواد بھی شاعر کی اسیری اور اس کے متعلقات پر مشتمل ہو۔ لیکن بالعموم ایسی تمام تخلیقات کو جو اسیری کے دنوں میں لکھی گئی ہوں حبسیات کہہ دیا جاتا ہے۔

مسعود سعد سلمان اس اعتبار سے دنیا کا بدقسمت ترین شاعر ہے کہ اسے بادشاہوں کی بدگمانیوں کی بنا پر اپنی عمر عزیز کے اٹھارہ سال جیلوں میں بسر کرنے پڑے۔ وہ سات سال دہک اور سو کے قلعوں میں، تین سال قلعہ نائی میں اور آٹھ سال قلعہ مرنج میں قید رہا۔ اس اٹھارہ سالہ اسیری کی یادگار اس کی تصنیف حبسیات ہے جو حبسیاتی شاعری میں اپنی مثال آپ ہے۔ خاقانی نے بھی ایک حبسیہ لکھا ہے جو قلعہ سابیران میں شاعر کے ایام اسیری کی یادگار ہے۔ مرزا غالب قمار بازی کے الزام میں قید ہو گئے تھے۔ ان سے بھی ایک حبسیہ یادگار ہے جو ترکیب بند کی شکل میں فارسی میں لکھا گیا ہے۔ مولانا حالی کے نزدیک یہ ترکیب بند مرزا کی عمدہ ترین حالیہ نظموں میں ہے، مولانا ظفر علی خاں کا مجموعہ حبسیات، فیض کی دست صبا کی بعض نظمیں اور زنداں نامہ، اور احمد ندیم قاسمی کی حبسیہ نظمیں جو حبسیات کے عنوان سے دشت وفا میں شامل ہیں، حبسیات میں نمایاں مقام کی مالک ہیں۔

حرکی

(DYNAMIC)

ادبی اصطلاح میں اس نظریے، طرزِ عمل، کردار، فن یا صنف سخن کو حرکی کہا جاتا ہے جس میں بدلتے ہوئے حالات اور عصر و ماحول کے نئے تقاضوں کے مطابق اپنے آپ کو بدلنے، آگے بڑھانے، نئے خیالات، تصورات اور تجربات کو قبول کرنے اور نئی راہیں تراشنے کی صلاحیت مناسب مقدار میں موجود ہو اور مناسب موقعوں پر اس کا مظاہرہ ہوتا رہے۔ ادبیات میں یہ اصطلاح جامد کے متضاد کے طور پر استعمال ہوتی ہے۔

(دیکھیے: جامد)

حسن بیان

گفتگو اور عام کاروباری تحریر میں ہم صرف کوئی بات کہتے ہیں یعنی ہماری کوشش صرف یہ ہوتی ہے کہ وہ بات جو ہم کہنا چاہتے ہیں وہ کہہ دی جائے۔ اس کے برعکس ادب میں ہماری کوشش یہ ہوتی ہے کہ جو ہم کہنا چاہتے ہیں اسے ذرا سلیقے سے اور حسین انداز میں کہا جائے۔ چنانچہ حسن بیان ادب کی بنیادی شرائط میں سے ہے۔ حسن بیان کی بیسیوں صورتیں ہیں۔

لیکن حسن بیان کا اہم ترین تقاضا یہ ہے کہ اسلوب مواد کی مطابق سے اختیار کیا جائے۔ چنانچہ وقار عظیم لکھتے ہیں:

''حسن بیان خواہ سادگی کی صورت اختیار کرے خواہ رنگینی کی۔ خواہ اس پر استعارے کا پردہ پڑا ہو، خواہ کنایے کا۔ اس کا ظہور اس وقت ہوتا ہے جب لکھنے والا کہی جانے والی بات اور بات کہنے کے اسلوب میں صحیح رشتہ قائم کرے اور یہ بات محض خداداد نہیں ہوتی۔ اس کی پرورش خون جگر سے ہوتی ہے۔''[۲]

حسن مطلع

''بیت دوم از غزل و قصیدہ کہ بعد مطلع باشد۔''[۳]

اسے زیب مطلع بھی کہتے ہیں۔ مراد ہے غزل یا قصیدہ کا دوسرا شعر۔

حسی

حسی کے لغوی معنی ہیں: متعلق بہ حس۔ علم بیان کی اصطلاح میں حسی وہ ہے۔ جسے حواس خمسہ (باصرہ، سامعہ، شامہ، ذائقہ اور لامسہ) سے دریافت کیا جا سکے یعنی ہر وہ چیز جسے دیکھا یا سنا، یا سونگھا یا چکھا یا چھوا جا سکے، حسی ہے۔ اس کا متضاد بے عقلی یعنی وہ شے جسے حواس خمسہ کے ذریعے محسوس نہ کیا جا سکے۔

حشو

حشو کے لغوی معنی بھرتی کے ہیں جو تکیوں کے اندر بھرتے ہیں اور اصطلاحی معنوں میں:

''حشو اس کلمے یا کلموں کو کہتے ہیں جس یا جن کے بغیر متکلم کا عندیہ پورا ہو جائے ...... اگر آپ بہت مکمل کہیں تو مکمل کے کمال کو ناقص کرتے ہیں۔ اس میں خلل ڈالتے ہیں۔''[۴]

گویا حشو سے مراد وہ لفظ ہے جو کلام کے مفہوم و معنی میں مطلق دخیل نہ ہو بلکہ وہ محض بھرتی کے طور پر یا برائے وزن بیت شامل کر دیا گیا ہو۔ حسرت موہانی لکھتے ہیں:

''حشو اس زائد لفظ کو کہتے ہیں۔ جس کے حذف کرنے سے کلام میں حسن پیدا ہو جائے اور ظاہر ہے کہ جس شے کا حذف وجود حسن کا باعث ہو اس کی موجودگی شعر میں یقیناً معیوب ہوگی۔

حقیقت پسندی، حقیقت نگاری
(REALISM)

ادب میں اشیا، اشخاص اور واقعات کو کسی قسم کے تعصب، عینیت، موضوعیت اور رومانیت سے آلودہ کیے بغیر دیانت و صداقت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش حقیقت پسندی یا حقیقت نگاری کہلاتی ہے۔ بالفاظ دیگر حقیقت پسندی یا حقیقت نگاری کے معنی ہیں۔ خارجی حقائق (مثلاً سماجی زندگی اور اس کے مسائل) کو حتی المقدور معروضی صحت کے ساتھ پیش کرنا کسی خیالی یا مثالی دنیا کی بجائے اس ناقص مگر حقیقی دنیا کو موضوع بنانا، بایست کے بجائے ہست کی تصویر کشی۔ حقیقت پسند ادیب تخیل پر امر واقعہ کو ترجیح دیتا ہے۔ ماضی کی بجائے حال کے مسائل و معاملات کو اہم جانتا ہے۔ چونکہ زندگی کی موضوعی تصویر کشی اس کا مقصود ہے۔ اس لیے وہ اپنی ذات کو ادب پارے میں نمایاں کرنے سے اجتناب کرتا ہے۔ وہ زندگی کے ایسے کراہت انگیز کوائف و مظاہر کو بھی موضوع بناتا ہے جن کا وجود مسلم ہوتا ہے۔

مگر ''نفاست پسند'' ادیب انھیں قابل اعتنا نہیں جانتے۔ وہ زندگی کو رنگین شیشوں میں سے دیکھنے کی بجائے اپنی ننگی آنکھ سے دیکھتا ہے اور اس کی کوشش ہوتی ہے کہ اسے جوں کا توں پیش کر دے۔

پریم چند کا افسانہ کفن حقیقت نگاری کی روایت میں ایک اہم سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے۔ کفن بڑی بھیانک تصویر ہے۔ پریم چند کے ہاں بھی حقیقت نگاری کی ایسی مثالیں کم ہی ملتی ہیں۔ گورکی کہتا ہے:

''بغیر کسی رنگ و روغن کے آدمیوں اور ان کی زندگی کا سچا بیان حقیقت نگاری کہلاتا ہے۔''[۶]

حکایت

ایسی مختصر منظوم یا منثور کہانی حکایت کہلاتی ہے جو فرضی کرداروں اور فرضی واقعات کی مدد سے انسانی رہنمائی کے لیے کوئی اصول پیش کرے۔ حکایت کے کردار انسان بھی ہو سکتے ہیں اور حیوان بھی، فرشتے بھی اور بے جان اشیا بھی۔ کیونکہ مقصود تو وہ بصیرت ہے جو ان کرداروں کے عمل اور واقعات سے حاصل ہوتی ہے۔ لطیفے کی طرح ایک معیاری حکایت کے آخری حصے میں بھی ایک اُبھرا ہوا اور شوخ سا جملہ ہوتا ہے جو حکایت کے ''پلاٹ'' کے لیے نقطۂ عروج کا درجہ رکھتا ہے۔ وہ دانش جو حکایت کا مقصود ہوتی ہے، حکایت کے اسی حصے میں مخفی ہوتی ہے۔

حماسہ

(EPIC)

حامد اللہ افسر کے نزدیک:

''رزمیہ یا ایپک اس نظم کو کہتے ہیں جس کے مضمون میں عظمت ہو اور اسلوب بیان میں شوکت، جزالت اور زور ہو۔ ایپک اصل میں کسی بلند مرتبہ شخص کے شجاعانہ کارناموں کے لیے مخصوص ہوگئی ہے اور اس کے مضامین میں شرافت نفس اور صدق وخلوص کا ہونا ضروری ہے۔ واقعہ جو ایپک میں نظم کیا جائے پُرعظمت ہونا چاہیے۔ مذہب یا حق وصداقت کی حمایت میں جو واقعات رونما ہوئے ہیں وہ ایپک کے لیے خاص طور پر مناسب سمجھے جاتے ہیں۔ بیان کی متانت اور سنجیدگی، نفس مضمون عبرت انگیز اور سبق آموز ہونا بھی ایپک کی خصوصیات میں داخل ہے۔''[۷]

ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی، ورجل کی اینئیڈ، دانتے کی ڈیوائن کومیڈی، ملٹن کی پیراڈائیز لاسٹ اور فردوسی کا شاہنامہ بیشتر نقادوں کے نزدیک مسلمہ طور پر ایپک ہیں۔ امداد امام اثر اور حامد اللہ افسر[۸] کے نزدیک اُردو میں شہدائے کربلا کے مرثیے (مثال کے طور پر مراثی انیس و دبیر) ایپک کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شان الحق حقی کا خیال ہے کہ انیس کے مرثیوں کی ایک ایسی ترتیب بھی ممکن ہے کہ ان سے ایک مکمل مربوط اور لاجواب ایپک بن جائے۔[۹]

شوکت سبزواری کے نزدیک ایپک کی دو بڑی خصوصیتیں مرثیوں میں موجود ہیں یعنی موضوع کی عظمت اور اسلوب کا شکوہ۔[۱۰]

لیکن ڈاکٹر احسن فاروقی انھیں ایپک تسلیم نہیں کرتے۔ ان کا خیال ہے کہ جب مرثیوں کو ایپک کہا جاتا ہے تو دراصل اس کے رزمیہ حصوں پر نظر ہوتی ہے۔ حالانکہ رزم ایپک کی کوئی

لازمی خصوصیت نہیں۔ ورجل اور ملٹن ایپک کے لیے رزم کو ضروری نہیں سمجھتے۔ملٹن کی پیراڈائیز لاسٹ نہیں بلکہ پیراڈائیز ری گینڈ اس کے اپنے نظریے کے مطابق کامل ایپک ہے جس میں رزم نہیں ملتی۔

کلیم الدین احمد کے نزدیک ایپک کے لیے بزرگ اور مسلسل واقعات کا ایک پیچیدہ نظام ضروری ہے۔ آرنلڈ کی نظم رستم وسہراب ایپک قرار نہیں دی جاسکتی۔ کیونکہ اس میں مسلسل واقعات کا پیچیدہ نظام نہیں محض ایک بزرگ واقعہ ہے یعنی رستم و سہراب کی جنگ۔[11]

چونکہ رزمیہ کی اصطلاح میں خلط مبحث کا اندیشہ لاحق رہتا ہے اس لیے سیّد عابد علی عابد اور بعض دوسرے نقادوں نے ایپک کے اصطلاحی معنوں میں حماسہ کی اصطلاح استعمال کی ہے۔

انھوں نے حماسہ کی دو قسمیں قرار دی ہیں:

(الف) حماسہ اصلی (حماسہ ملی)

(ب) حماسہ فنی یا حماسہ جدید

عابد علی عابد حماسہ کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''حماسہ اصلی دراصل کسی قوم یا کسی نسل کے اجتماعی ذہن کی تخلیق ہوتا ہے۔ حماسہ برابر کہانیوں اور داستانوں کی صورت میں نشو ونما پاتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ کوئی عظیم المرتبت فنکار تمام پُرانی داستانوں کو ایک لڑی میں پرو دیتا ہے اور شعوری طور پر داستان کے تمام عناصر میں ربط پیدا کرتا ہے۔حماسہ اصلی ضمیات سے بہت مواد مستعار لیتا ہے۔ مافوق الفطرت عناصر سے بھی خوب کام لیتا ہے۔ تاریخ کے خشک واقعات کو زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ حب الوطنی، شجاعت، بلند ہمتی اور حریت کا احترام اس کی بنیادی قدر ہوتی ہے۔ انداز تحریر نسبتاً سادہ، تصنع سے خالی اور غیر معمولی آرائش سے معرا ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف حماسہ جدید یا حماسہ فنی میں صنعت گری قدم قدم پر نمایاں دکھائی دیتی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ فنکار نے واقعات کے ایک خاص سلسلہ کو نظم کرنے کے لیے انتخاب کیا ہے۔ اسے افسانوی مواد بوجوہ کم ملا ہے۔''[12]

نقاد موصوف کے نزدیک ملٹن کی پیراڈائیز لاسٹ، نظامی کی ہفت پیکر اور سکندر نامہ حماسہ فنی کی ذیل میں آتی ہیں۔ اُردو میں ایپک کا وجود خاصا متنازعہ فیہ مسئلہ ہے۔ اس سلسلے میں سیّد عابد علی عابد کی رائے محتاط بھی ہے اور وقیع بھی۔ لکھتے ہیں:

''اُردو میں حماسہ ملی تو قطعاً نہیں لکھا گیا۔ البتہ انیس و دبیر کے مرثیے صورت اور معنی کے اعتبار سے حماسہ فنی کے بہت قریب نظر آتے ہیں۔''[13]

ایک اور مقام پر لکھتے ہیں:

''اُردو میں مرثیے کسی حد تک حماسہ کا رنگ رکھتے ہیں۔''[14]

حماسہ کے اصطلاحی معنوں میں رزمیہ اور حماسہ کے علاوہ ''مجموعہ داستان ہائے ملی'' کی ترکیب بھی دیکھنے میں آتی ہے۔

حیات

دیکھیے: ''سوانح''۔

(خ)

خارجیت

خارجیت کی اصطلاح خارج بینی اور خارجی زندگی سے فنکارانہ التفات واعتنا کے علاوہ اُردو ادب میں ایک محدود معنوں میں بھی استعمال ہوتی ہے۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی خارجیت کی اس مصطلح حیثیت کے بارے میں رقم طراز ہیں:

''خارجیت کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ شاعر جذبات، احساسات اور کیفیات کی جگہ صرف خارجی لوازم اور متعلقات میں اُلجھ کر رہ جاتا ہے۔ وہ محبوب کی آنکھوں کی شراب سے پیدا ہونے والی کیفیت نہ محسوس کرتا ہے اور نہ دوسروں کو محسوس کرا سکتا ہے وہ صرف اس کے لباس زیورات، سامان آرائش، کنگھی چوٹی، مسی، آئینہ، محرم اور انگیا کی چڑیا پھانسنے کی فکر میں گم رہتا ہے۔''[1]

نقاد موصوف کی یہ عبارت بھی خارجیت کے ان محدود معنی کا تصور دلانے میں معاون ثابت ہوگی:

''(ناسخ کے کلام میں) وہ رنگ نمایاں ہے جسے دہلی کے داخلی رنگ سے ممتاز کرنے کے لیے خارجی رنگ کہا جاتا ہے یعنی اس میں جذبات، احساسات اور کیفیات کی جگہ خارجی تعلقات اور لوازم مثلاً محبوب کے جسم کے مختلف حصوں، اس کے کپڑوں، زیورات اور سامان آرائش کا ذکر بہت زیادہ ہوگیا ہے۔''[2]

خارجی شاعری

''(خارجی شاعری) میں شاعر اپنی ذات سے ہٹ کر کائنات کا مطالعہ کرتا ہے مگر اس قسم کی شاعری میں بھی اس کی ذات کا کچھ نہ کچھ پرتو ضرور ہوتا ہے...... خارجی شاعری کا تعلق شاعر کی ذات سے نہیں ہوتا بلکہ اس کا تعلق کائنات سے ہوتا ہے۔ وہ اپنے کو خارجی دنیا میں داخل کرتا ہے اور اس طرح مختلف اشیا کی وہ عکاسی کرتا ہے مگر ایسا کرنے میں وہ اپنی شخصیت کو زیادہ تر دور رکھتا ہے۔ خارجی شاعری زیادہ تر بیانیہ شاعری ہوتی ہے۔ اس میں مختلف واقعات کو بھی نظم کیا جاتا ہے اور مختلف مناظر کی بھی عکاسی کی جا سکتی ہے۔ ...... جہاں تک رزمیہ اور بزمیہ مثنوی کا تعلق ہے وہ خارجی شاعری کے زمرہ میں آ جاتی ہے مگر اخلاقی اور فلسفیانہ مثنوی داخلی شاعری کے اندر بھی آ سکتی ہے بشرطیکہ شاعر نے اس میں اپنے ذاتی اور شخصی تجربات کو شامل کیا ہو، ورنہ ان کو بھی خارجی شاعری کے زمرہ میں رکھنا ہوگا۔ ...... خارجی شاعری ان مرثیوں میں بھی پائی جاتی ہے جو شہیدان کربلا کی یاد میں لکھے گئے ہیں۔ ...... ان مرثیوں میں خارجی اثرات کافی نمایاں ہیں۔ ان میں واقعہ نگاری اور کردار نگاری بھی موجود ہے۔ اس کے علاوہ منظر نگاری کی بھی جا بجا حسین مثالیں ملتی ہیں۔ جیسے میر انیس نے

صبح کا منظر، گرمی کا سماں اور مرزا دبیر نے طلوع صبح وغیرہ نظم کیا ہے۔ اس کے علاوہ میر انیس نے مرثیوں میں گھوڑے کی تعریف کی ہے یا مرزا دبیر نے تلوار کی تعریف کی ہے۔ مرثیوں کے یہ تمام حصے خارجی شاعری کی عمدہ مثالیں ہیں۔" (سلام سندیلوی)[۳]

مختصراً یوں کہا جا سکتا ہے کہ خارجی شاعری کا تعلق بنیادی طور پر شاعر کی ذات کی بجائے کائنات سے ہوتا ہے اور بحیثیت مجموعی خارجی شاعری کا تعلق شاعر کی ذات سے زیادہ کائنات سے ہوتا ہے۔ کیونکہ ایسی شاعری ممکن ہی نہیں جو یکسر داخلی یا یکسر خارجی ہو۔ کیونکہ خارجی کوائف کی مصوری اگر جذبے کے لمس ورنگ سے (جو حقیقی شاعری کی بنیاد ہے) محروم ہو تو صبح کا منظر ہو یا گرمی کا سماں، ایک خشک، غیر ادبی، بے کیف اور غیر شاعرانہ رپورٹ سی وجود میں آ جائے گی جسے شاعری کا نام نہیں دیا جا سکے گا۔ اسی طرح ایسی داخلی شاعری جس میں خارج کے اثرات مطلقاً موجود نہ ہوں ممکنات میں سے نہیں۔ کیونکہ ہماری داخلی اور جذباتی دنیا خارجی مؤثرات سے آزاد نہیں۔

خاکہ

(SKETCH)

ادب کی جس صنف کے لیے انگریزی میں سکیچ یا پن پورٹریٹ (Pen-Portrait) کا لفظ استعمال ہوتا ہے اُردو میں اسے خاکہ کہتے ہیں۔ خاکہ ایک سوانحی مضمون ہے جس میں کسی شخصیت کے اہم اور منفرد پہلو اس طرح اُجاگر کیے جاتے ہیں کہ اس شخصیت کی ایک جیتی جاگتی تصویر قاری کے ذہن میں پیدا ہو جاتی ہے۔ خاکہ سوانح عمری سے مختلف چیز ہے۔ سوانح عمری میں خاکے کی گنجائش ہوتی ہے لیکن خاکے میں سوانح عمری نہیں سماتی۔

خاکہ اسی شخص کا لکھا جا سکتا ہے جس سے خاکہ نگار ذاتی طور پر واقف ہو اور اس نے اسے بہت قریب سے دیکھا ہو۔ خاکے میں واقعات کو زمانی ترتیب سے پیش نہیں کیا جاتا بلکہ واقعات کی ایسی ترتیب لگائی جاتی ہے جو موضوع خاکہ کی تصویر کو روشن کرنے اور مطلوبہ تاثر کو گہرا کرنے میں معاون ثابت ہو۔

خاکہ ایک مختصر سوانحی مضمون ہے اور اس میں کسی شخص کی زندگی میں پیش آنے والے سارے واقعات درج نہیں کیے جا سکتے۔ چنانچہ ضرورت پیش آتی ہے کہ واقعات کا انتخاب کیا جائے۔ یہ منتخب واقعات ایسے ہونے چاہئیں جو زندگی کے بیشتر یا تمام پہلوؤں پر حاوی ہوں۔

فرحت اللہ بیگ، مولوی عبدالحق دہلوی، رشید احمد صدیقی، محمد طفیل اور شاہد احمد دہلوی خاکہ نگار کی حیثیت سے اُردو ادب میں ممتاز مقام کے مالک ہیں۔

خالص اُردو

خالص اُردو کے معنی ہیں:

(الف) ایسی اُردو جس میں عربی، فارسی، ترکی، انگریزی، پرتگالی الفاظ وتراکیب سے احتراز کیا جائے اور صرف ہندی الاصل الفاظ استعمال کیے جائیں جیسے میر، انشا اللہ خاں انشا کی کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان اور آرزو لکھنوی کی سریلی بانسری۔

(ب) ایسی اُردو جس میں فارسی اور عربی الفاظ سخت ضرورت کے وقت استعمال کیے جائیں مگر عربی اور فارسی تراکیب (مرکبات اضافی وتوصیفی وعطفی) سے کامل احتراز کیا

جائے جیسے ریاض خیر آبادی کا ناول نظارہ جو رینالڈز کے ناول مس ایلن پرسی کا اُردو ترجمہ ہے۔

خالص شاعری

سی ڈے لیوس لکھتا ہے:

''خالص شاعری کی سب سے مانع تعریف یہ ہے کہ وہ الفاظ کی صورت میں ایک ایسی چیز کی تخلیق ہے جس کا اظہار کسی اور مجموعہ الفاظ کی وساطت سے ناممکن ہے یا یہ کہ وہ براہِ راست کسی ایسی چیز کا اظہار ہے جس کا بالواسطہ اظہار کامیابی کے ساتھ نہیں کیا جاسکتا۔''[4]

رمزی بریماں (۱۸۵۵ء-۱۹۳۳ء) خالص شاعری کا سب سے بڑا مبلغ تھا۔ خالص شاعری اس کے نزدیک وہ شاعری ہے جس کا جوہر نہ واقعات ہوں، نہ جذبات وافکار۔ نہ ایسی کوئی اور چیز جسے ہم نثر میں ڈھونڈتے ہیں بلکہ ایک اور (پُر اسرار) چیز جس کی وہ کوئی واضح تعریف نہیں کرتا۔[5]

سی ڈے لیوس نے خالص شاعری پر دو زبردست اعتراض کیے ہیں:

(الف) موسیقی کے برعکس شاعری کا مواد خام الفاظ ہیں اور الفاظ کبھی خالص یعنی معنی سے مبرا اور مکمل طور پر مجرد نہیں ہو سکتے۔ اس لیے خالص شاعری کو اپنا دعویٰ نبھانے کے لیے مروجہ زبان سے یکسر دست بردار ہو کر خالص جذباتی اصوات کی ایک نئی زبان ایجاد کرنی ہوگی۔

(ب) خالص شاعری کا یہ ایک بنیادی مفروضہ ہے کہ کوئی کلام شعری نقطۂ نگاہ سے جتنا اعلیٰ ہوگا، اتنا ہی وہ نثری معانی کا کم حامل ہوگا۔ اس مفروضے کے مطابق تو ایک بیانیہ نظم محض ایک رپورتاژ اور ایک نکتہ ورانہ نظم فلسفہ کی کسی کانفرنس کا خطبۂ صدارت بن کر رہ جاتی ہے۔[6]

خط

دیکھیے: مکتوب۔

خمریات

خمریات یا خمریہ شاعری سے مراد وہ شاعری ہے جس میں شراب اور اس کے متعلقات کا ذکر ہو۔ عربی میں ابونواس، فارسی میں عمر خیام اور اُردو میں غالب، ریاض، جگر، عدم، ساغر اور جوش کی خمریات مشہور ہیں۔ جوش کے ایک مجموعہ کلام ''نقش و نگار'' میں خمریات کے عنوان کے تحت تیرہ نظمیں شامل ہیں۔

مولوی سبحان اللہ کے بیان کے مطابق ریاض کے کلام میں ایک ہزار تین سو چھیاسٹھ اشعار خمریہ مضامین سے متعلق ملتے ہیں۔[7]

خمریہ اشعار میں شراب لازماً شراب نہیں ہوتی بلکہ جیسا کہ عام طور پر معلوم ہے صوفی شعرا نے مشاہدہ حق کی گفتگو بھی بادہ وساغر کے استعاروں میں کی ہے۔ اُردو اور فارسی شاعری پر تصوف کا رنگ گہرا رہا ہے۔ چنانچہ شراب سے بادہ عرفان الٰہی، ساقی سے خمستان ازل کا ساقی، پیر مغاں سے مرشد کامل، ساغر سے دل اور میکدہ سے پیر طریقت کی خانقاہ مراد لینے کی روایت اُردو اور فارسی شاعری میں عام ہے۔ بعض شاعروں (مثلاً چکبست اور اقبال) نے سیاسی اور سماجی مسائل کے سلسلے میں ان استعاروں سے فائدہ اُٹھایا ہے۔

خمسہ

ایک شاعر کی لکھی ہوئی پانچ مثنویوں کا مجموعہ خمسہ کہلاتا ہے۔ سب سے پہلے نظامی گنجوی نے خمسہ یا پنج گنج تصنیف کیا جو

حسبِ ذیل مثنوی پر مشتمل ہے:

مخزن الاسرار، خسرو شیریں، لیلیٰ مجنوں، ہفت پیکر یا بہرام نامہ اور سکندر نامہ۔ خمسہ نظامی کی تقلید میں بہت سے شعرا نے خمسے تصنیف کیے۔ امیر خسرو کا خمسہ مطلع الانوار، شیریں خسرو، مجنوں لیلیٰ، آئینہ سکندری اور ہشت بہشت پر مشتمل ہے۔

خواجو کرمانی کے خمسے میں روضۃ الانوار، ہما و ہمایوں، گل نوروز، کمال نامہ اور گوہر نامہ شامل ہیں۔

جامی نے بھی پہلے نظامی کی تقلید میں خمسہ تصنیف کیا تھا۔ بعد میں دو اور مثنویاں اضافہ کر کے اسے سبعہ بنا دیا۔

(دیکھیے: سبعہ)

میر علی شیر نوائی کا خمسہ تحیۃ الابرار، فرہاد و شیریں، لیلیٰ و مجنوں، سد سکندری اور سبعہ سیارہ پر مشتمل ہے۔

فیضی کے خمسہ میں حسبِ ذیل مثنویاں شامل ہیں:

۱۔ مرکز ادوار، سلیمان و بلقیس، نل دمن، ہفت کشور اور اکبر نامہ۔

۲۔ خمسہ کی اصطلاح بعض اوقات کسی غزل یا قصیدہ کی ایسی تضمین کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے جو مخمس کی شکل میں کی جائے۔

(دیکھیے: تخمیس)۔

خودکلامی

(SOLILOQUY)

ڈرامے کی بعض صورت ہائے واقعہ اس امر کی متقضی ہوتی ہیں کہ کسی کردار کو سوچتا ہوا دکھایا جائے اور اس کی سوچ ناظرین کے علم میں بھی لائی جائے تاکہ ناظرین اس کی شخصیت کے اس پہلو سے بھی آگاہ ہو سکیں جو مکالمے میں نہیں آ سکا یا جس کا مکالمے کی صورت میں اظہار و اعلان ڈرامے کے عمل یا پلاٹ کے تقاضوں کے منافی ہے۔ بعض اوقات ناظرین کے لیے پلاٹ کے کسی ایسے حصے کی وضاحت مقصود ہوتی ہے۔ جسے مکالمے میں پیش کرنا ممکن یا مناسب نہیں ہوتا۔ پُرانے ڈراما نگار ایسی صورت حال سے نپٹنے کے لیے کردار کو تنہائی میں بآواز بلند سوچتا ہوا یا بالفاظ دیگر اپنے آپ سے باتیں کرتا ہوا دکھاتے تھے۔ اسی کو خودکلامی کہا جاتا ہے۔

ایڈورڈ۔ اے رائٹ نے تھیٹر کی ایک اصطلاح کے طور پر خودکلامی کی تعریف اس طرح کی ہے:

> ''خودکلامی سے مراد ہے کسی اداکار کی وہ تقریر جسے سننے کے لیے سٹیج پر کوئی اور اداکار موجود نہ ہو۔''[۸]

نقاد موصوف نے خودکلامی کی دو قسمیں قرار دی ہیں:

(الف) **تعمیری**: جس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ ناظرین کے لیے پلاٹ کی وضاحت کی جائے۔

(ب) **خیالی**: اس میں خودکلامی کرنے والے کردار کی سوچ یا اس کے جذبات کا اظہار مقصود ہوتا ہے۔ ہیملٹ کی خود کلامی اسی زمرے میں آتی ہے۔

خودنوشت - سوانح عمری

(AUTO - BIOGRAPHY)

دیکھیے: ''آپ بیتی''۔

خوش مذاقی

(LIGHT HUMOUR)

خوش مذاقی لائٹ ہیومر کا ترجمہ ہے۔ اُردو میں سب سے پہلے عظمت اللہ بیگ نے خوش مذاقی کی اصطلاح حسبِ ذیل عبارت میں مزاح کے اس رنگ کے لیے استعمال کی تھی جو مرزا

فرحت اللہ بیگ کی تحریروں میں ملتا ہے۔

اُردو میں جہاں اور بہت سی باتیں ناپید ہیں۔اس قسم کی ظرافت بھی جسے انگریزی میں Light Humour کہتے ہیں۔جس کا ترجمہ ہم نے خوش اخلاق کرنا مناسب سمجھا ہے، بالکل مفقود ہے۔...... آپ ایک معمولی سا مضمون لکھیں ''ایک روپیہ کی سرگذشت'' اور اس کو اس طرح لکھیں کہ پڑھنے والے یہ بھی مانتے جائیں کہ آپ نے ٹھیک لکھا ہے اور ہنستے بھی جائیں۔ہنسی کے یہ معنی نہیں کہ آدمی قہقہہ کا بم ہی اُڑا دے یا کھلکھلا کر بندوقوں کی باڑ سی ہی داغ دے۔ہنسی ایک ذہنی کیفیت ہے۔ایک طرح کی بشاشت یا زیادہ صحت کے ساتھ یوں کہیے کہ ایک نفسی انبساط ہے۔اگر دل و دماغ پر ایک انبساط کی کیفیت چھا جائے اور کبھی کبھی لبوں پر ہلکی مسکراہٹ کھیل جائے اور ایک آدھ دفعہ قارئین پھول کی طرح کھلکھلا کر ہنس پڑیں تو ایسا مضمون خوش مذاقی کا بہترین نمونہ ہوگا۔[9]

خونِ جگر

نظریہ فن کے سلسلے میں خونِ جگر کی اصطلاح حالی کے ہاں بھی موجود ہے:

''کلام میں لذت اور مقبولیت پیدا نہیں ہوسکتی
جب تک اس کے ایک ایک لفظ میں مصنف
کے خونِ جگر کی چاشنی نہ ہو۔''[10]

مگر اس اصطلاح کی معنوی حدود اور اس سے وابستہ علمی تصورات علامہ اقبال کی تحریروں کے ذریعے عام ہوئے۔ فرماتے ہیں:

رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزہ فن کی ہے خون جگر سے نمود
قطرہ خون جگر سل کو بناتا ہے دل
خون جگر سے صدا سو ز و سرور و سرود
نقش ہیں سب نا تمام خون جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خون جگر کے بغیر[11]

خونِ جگر کے اصطلاحی مفہوم کو خلوص اور محنت شاقہ جیسے الفاظ سے ادا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ علامہ اقبال کے نزدیک فن اسی وقت معجزہ بنتا ہے جب اسے خونِ جگر سے سینچا جائے۔خلوص کے مفہوم میں سوز و ساز و درد و داغ، تب و تاب اور جذب و شوق وغیرہ وہ سب کچھ شامل ہے جو اس قلبی کیفیت پر منتج ہوتا ہے جسے غالب نے دل گداختہ سے تعبیر کیا ہے اور محنت شاقہ سے مراد ہے فنی اور فکری استعداد کو پیہم بڑھانے، اظہار و ابلاغ اور زبان و بیان کی لطافتوں، نزاکتوں اور پیچیدگیوں کو سمجھنے اور ان کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے فنکار کی سعی مسلسل۔

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خدا داد
کوشش سے کہاں مرد ہنر مند ہے آزاد
خون رگ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر
مے خانۂ حافظ ہو کہ بت خانۂ بہزاد
بے محنت پیہم کوئی جوہر نہیں کھلتا
روشن شرر تیشہ سے ہے خانۂ فرہاد[12]

(نیز دیکھیے: دل گداختہ)۔

خونی المیہ،خونیں المیہ

(TRAGEDY OF BLOOD)

خونیں المیہ دراصل انتقامی المیہ کی شدید اور مبالغہ آمیز صورت کا نام ہے۔عہد ایلزبتھ کے انگلستانی سٹیج پر اسے مقبولیت

حاصل ہوئی۔خونیں المیے کا موضوع جنون انتقام کے درجے کو پہنچا ہوا جذبۂ انتقام ہے جو اذیتیں دے کر قتل کرنے، گلہ گھونٹنے، ناک، کان کاٹنے اور لاش کا مثلہ کرنے کو بھی روا جانتا ہے۔ وہ دہشت انگیز واقعات جنھیں سینیکائی المیے میں سٹیج سے باہر واقع شدہ فرض کر لیا جاتا تھا اور ان کی بیانیہ رپورٹیں سنوا دینے پر اکتفا کیا جاتا تھا خونیں المیے میں سٹیج پر پیش کیے جانے لگے۔ کہا جاتا ہے کہ یہ بعض تاریخی اور سماجی عوامل کے تحت عہد ایلزبتھ کے ناظرین کا جذباتی تقاضا تھا۔ وہ ایسے دہشت انگیز مناظر و واقعات میں مجنونانہ دلچسپی لیتے تھے۔ چنانچہ ان کے ذوق دہشت کو آسودگی بخشنے بالفاظ دیگر ان کی مریضانہ توقعات کو پورا کرنے کے لیے ڈراما نویسوں نے ایسے واقعات ومناظر کو سٹیج پر پیش کرنا شروع کیا۔

(نیز دیکھیے :انتقامی المیہ،سینیکائی المیہ اور المیہ)۔

(د)

داخلیت

شاعر ہی نہیں بلکہ ہر شخص دو دنیاؤں میں زندگی بسر کرتا ہے۔ایک وہ خارجی دنیا جو اس کے گردوپیش پھیلی ہوئی ہے اور دوسری وہ داخلی دنیا جو اس کی باطنی کیفیات ، جذبات اور احساسات سے عبارت ہے۔ خارجی دنیا میں جو کچھ وقوع پذیر ہوتا ہے اسے خارجی واقعات کہہ لیجیے اور داخلی دنیا میں جو کچھ پیش آتا ہے اسے داخلی واردات کا نام دے لیجیے۔ خارجی دنیا میں واقعات کے علاوہ اشخاص ہیں اور اشیا۔داخلی دنیا میں ان واقعات، اشیا اور اشخاص سے وابستہ ہمارا ردعمل ہے جو جذبات واحساسات کی متنوع صورتیں اختیار کرتا ہے،اسے واردات کہہ لیجیے۔بعض شاعر داخلی دنیا سے زیادہ دلچسپی رکھتے ہیں اور بعض خارجی دنیا سے۔یہیں سے شاعری میں داخلیت اور خارجیت کا مسئلہ پیدا ہوجاتا ہے۔ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> ''داخلیت کا مطلب یہ ہے کہ شاعر کی طبیعت کا زور داخلی کیفیات، ذاتی احساسات، جذباتی واقعات اور حالات کے بیان پر صرف ہوتا ہے اور ان تمام تجربات کا مرکز اور منبع شاعر کی اپنی ذات اور اس کی کائنات دل کی دنیا ہوتی ہے۔ اس کی شاعری آپ بیتی،اس کے دیوان دردو غم کے مجموعے اور اس کا شعر صرف پردہ سخن کا ہوتا ہے جس میں ہمیں اس کے دل کی دھڑکنیں صاف سنائی دیتی ہیں۔''[1]

خواجہ زکریا کے الفاظ میں:

> ''داخلیت سے مراد یہ ہے کہ شاعر باہر کی دنیا سے غرض نہیں رکھتا بلکہ اپنے دل کی دنیا میں جھانک کر اس کی واردات کا اظہار کرتا ہے۔ اگر باہر کی دنیا کے بارے میں کچھ کہتا ہے تو اسے بھی شدید داخلیت میں ڈبو کر پیش کرتا ہے۔''[2]

لیکن ہماری داخلی واردات بھی کسی نہ کسی درجے میں خارجی واقعات کا ردعمل ہے۔شاعر کی مخصوص طبع جب خارج کی جانب مائل ہو تو اگرچہ مطالعہ خارج میں اس کی داخلی کیفیات لازماً دخیل ہوں گی تاہم اس میلان کو اصطلاح میں خارجیت کہا جائے گا اور جب شاعر کی مخصوص افتادطبع داخلی واردات وکیفیات کی ترجمانی کی جانب مائل ہو تو اگرچہ اس کی داخلی کیفیت لازماً

کسی خارجی شے یا شخص یا واقعے سے منسلک یا اس کا جذباتی ردِعمل ہوگی تاہم اس میلان کو اصطلاح میں داخلیت کہا جائے گا۔
(نیز ملاحظہ ہو: خارجیت، خارجی شاعری، داخلی شاعری)

داخلی شاعری

''(داخلی شاعری) میں شاعر اپنی ذات میں گم ہو کر شعر کہتا ہے اور اپنے ذاتی تجربات اور احساسات کو ہمارے سامنے پیش کرتا ہے ......مختصر یہ کہ داخلی شاعری میں انسان کے مختلف ذاتی جذبات (اُمید خوشی غم) نظم کیے جاتے ہیں۔ داخلی شاعری اگر چہ بڑی حد تک ذاتی شاعری ہوتی ہے مگر چونکہ اس میں عام انسان کے جذبات نظم کیے جاتے ہیں اس لیے وہ کائناتی شاعری بھی ہو جاتی ہے ۔ ایسی ہی شاعری پر غالب کا یہ شعر صادق آتا ہے:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

......فلسفیانہ خیالات بھی داخلی شاعری میں نظم کیے جاسکتے ہیں مگر ان کا انداز بیان شاعرانہ ہونا چاہیے ...... اُردو ادب میں داخلی شاعری کی بہترین مثال غزل ہے جو شاعر کی دروں بینی کا نتیجہ ہوتی ہے ...... درد، میر، مومن، غالب، آتش، داغ، شاد، فانی، اصغر، جگر کی غزلوں میں داخلی شاعری اپنی تمام رعنائی اور سحر آفرینی کے ساتھ موجود ہے۔''[۳] (سلام سندیلوی)

سلام سندیلوی نے واسوخت، مرثیہ، قصیدہ اور ہجو کو بھی اگر وہ جذبات سے سروکار رکھیں اور جہاں تک جذبات سے سروکار رکھیں داخلی شاعری کے زمرے میں شمار کیا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ ہماری داخلی اور جذباتی دنیا خارجی مؤثرات سے آزاد نہیں۔ دلی لٹتی ہے تو دل کی دنیا میں بھی اضطراب پیدا ہو جاتا ہے۔ اس لیے ایسی داخلی شاعری جس میں خارج کے اثرات مطلقاً موجود نہ ہوں ممکنات میں سے نہیں۔ اس طرح یکسر خارجی شاعری بھی ممکن نہیں کیونکہ خارجی کوائف کی مصوری اگر جذبے کے لمس و رنگ سے (جو حقیقی شاعری کی بنیاد ہے) محروم ہو تو ایک خشک، غیرادبی، بے کیف اور غیر شاعرانہ رپورٹ سی وجود میں آجاتی ہے جسے شاعری نہیں کہا جا سکے گا۔ جناب سلام سندیلوی نے غزل کو بجا طور پر داخلی شاعری کی بہترین مثال قرار دیا ہے لیکن غزل ہی کے میدان میں اہلِ لکھنؤ نے خارجی شاعری کی داد بھی دی ہے۔

دادازم
(DADAISM)

دادازم ادب، مصوری، فلسفہ اور موسیقی کی دنیا میں ایک غیر سنجیدہ، منفی، ہسٹریائی، بے ہنگم اور تخریبی تحریک تھی۔ جو دراصل یورپ میں پہلی جنگ عظیم کے صدمے کا نتیجہ تھی۔ فروری ۱۹۱۶ء میں زیورچ میں اس تحریک کا آغاز ہوا اور تھوڑے ہی عرصے میں پیرس اور برلن جیسے دوسرے یورپی شہر بھی اس تحریک کی لپیٹ میں آگئے لیکن چونکہ یہ تحریک روح فن کے سراسر منافی اور ادب، فن، فلسفہ اور موسیقی میں معدومیت محض کی علمبردار تھی اس لیے بہت جلد اس کا خاتمہ ہو گیا۔ سجاد ظہیر لکھتے ہیں:

''پہلی جنگ عظیم کے دوران فروری ۱۹۱۶ء میں ایک رومانوی تر ستان زارا، ایک جرمن ہیوگو بال

اور السا س کے رہنے والے ہانس آرپ اور چند ایک نوجوانوں نے سوئٹزر لینڈ کے شہر زیورچ میں آرٹ کی ایک نئی تحریک شروع کی۔ انھوں نے اس سلسلے میں تصویروں کی نمائش کی، میوزک کمپوز کیا، نظمیں لکھیں، رسالہ نکالا۔ کہتے ہیں کہ زارا نے ایک ڈکشنری ہاتھ میں لے کر بغیر کسی خاص ارادے کے ایک جگہ سے کھولا۔ جو صفحہ کھلا اس پر پہلا لفظ دادا تھا۔ بس یہی تحریک کا نام قرار پایا۔ اس تحریک کی خصوصیات میں اس کی تقریباً ہر چیز اور ہر عقیدے سے بغاوت تھی۔ چنانچہ انھوں نے ایک بار اپنے رسالے ''دادا'' میں لکھا ''ہم طوفانی جھکڑ ہیں جو بادلوں اور دعاؤں کی چادر کو پھاڑ ڈالتے ہیں اور بربادی آتش زنی اور گلنے سڑنے کے عظیم الشان تماشے کی تیاری کرتے ہیں۔ ''دادا ازم'' سے مراد بے ساختگی سے پیدا ہونے والے ہر جذبے پر یقین ہے۔ سوئٹزر لینڈ کے اس بین الاقوامی گروہ کی طرح ایک گروہ پیرس میں بھی تھا۔ دونوں گروہوں میں ہم آہنگی تھی۔ چونکہ دونوں فرانسیسی میں لکھتے تھے اس لیے وہ رفتہ رفتہ مل گئے۔''[4]

اس تحریک کا نام جس غیر محتاط اور مضحکہ خیز انداز میں رکھا گیا۔ اس کا ذکر اوپر آ چکا ہے لیکن اس تحریک کے نام کے بارے میں اس کے علمبرداروں کی طرف سے یہ جواز بھی پیش کیا جاتا تھا کہ ادب اس حد تک زنانہ پن کا شکار ہو چکا ہے اور اس کے نتیجے میں زندگی اپنی مردانہ خصوصیات سے اس حد تک عاری ہو چکی ہے کہ بچے کی زبان سے نکلنے والا پہلا لفظ امی (Mama) ہوتا ہے حالانکہ اصولاً اس کی زبان سے پہلے لفظ ابا (Dada) نکلنا چاہیے۔ دادائیوں کا دعویٰ تھا کہ وہ ادب کو مردانگی سکھائیں گے۔

اس تحریک سے وابستہ بہت سے فنکار بعد میں سرریلسٹ ہوگئے۔ اندرے بریتاں کا تعلق بھی دادا ازم کی تحریک سے تھا۔ اس نے اپنے گروہ کی طرف سے اکتوبر ۱۹۲۴ء میں ایک مینی فیسٹو شائع کیا جس کا عنوان تھا: ''سرریلزم کا اعلان'' اس طرح سرریلزم کی تحریک دادا ازم کی جانشین بن گئی۔ سرریلزم تحت الشعوری اور خواب گوں تمثالیں پیش کرنے کی شعوری کوشش کا نام ہے جبکہ دادا ازم فن کی دنیا میں محض انارکی اور لاقانونیت کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس تحریک کو منفی آرٹ یا منافیٔ فن قرار دیا گیا ہے۔ جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے دادا ازم کے علمبرداروں نے جو شاعری کی وہ نہ صرف غیر مربوط تھی بلکہ معنوی اعتبار سے بھی تہی دست تھی۔ اپنے نظریات فن کے اعتبار سے یہ لوگ اس بے ربطی اور معنوی تہی دستی کے ہی مبلغ اور علمبردار تھے۔

داستان

داستان کسی خیالی اور مثالی دنیا کی وہ کہانی ہے جو محبت، مہم جوئی اور سحر و طلسم جیسے غیر معمولی عناصر پر مشتمل اور مصنف کے آزاد اور زرخیز تخیل کی تخلیق ہو۔ داستانوں کی چند اہم خصوصیات حسب ذیل ہیں:

''داستانوں میں مافوق الفطرت اشیاء، واقعات، مقامات اور کرداروں کی کثرت ہوتی ہے، جادو کی چیزوں، جادو کے واقعات، طلسمی

شہروں ، طلسمی خزانوں، جن بھوت اور پری جیسی مخلوق کا ذکر عام ہوتا ہے،علت اور معلول کا رشتہ قدم قدم پر ٹوٹتا ہے۔آدمی بندر بن جاتا ہے اور بندر نستعلیق زبان میں گفتگو کرتا ہے۔ آدمی پتھر کے مجسمے میں تبدیل ہو جاتا ہے اور اپنے نجات دہندہ کا انتظار کرتا ہے۔ درخت کو ذرا سا ہلانے پر اشرفیوں کے سات سات کنوئیں نمودار ہو جاتے ہیں۔داستانوں کا دور چونکہ عوام کا دور نہ تھا بلکہ بادشاہوں، وزیروں، نوابوں،شہزادوں اور شہزادیوں کا دور تھا۔اس لیے داستان میں مرکزی اہمیت انہی کو دی جاتی ہے۔ بیشتر کردار مثالی ہوتے ہیں۔ داستان ناول یا افسانہ کے برعکس ہماری عملی اور خارجی دنیا سے بلند و برتر ایک خیالی اور مثالی دنیا کی کہانی ہے جس میں مثالی کردار بستے ہیں اور مثالی واقعات پیش آتے ہیں جو بالآخر کسی مثالی نتیجے تک پہنچ جاتے ہیں۔''

دبستان دہلی

شعر و ادب کا دہلوی دبستان زبان و بیان اور طرزِ فکر و احساس کی چند معین خصوصیات سے عبارت ہے،جن میں خلوص، سادگی اور تاثیر بنیادی اہمیت رکھتی ہیں۔شمالی ہند میں باقاعدہ شاعری کا آغاز اگرچہ دیوان ولی کی اشاعت کے نتیجے میں ہوا لیکن شمالی ہند میں اُردو شاعری کا یہ دور جس کی نمائندگی آبرو، مضمون، ناجی اور یک رنگ کرتے ہیں ایہام گوئی کا شکار ہو گیا۔ ایہام گوئی دہلوی دبستان کی روح کے منافی ہے چنانچہ اگر یہ کہا جائے کہ دبستان دہلی کی ادبی اقدار میر تقی میر اور ان کے بعض معاصرین کے طفیل پروان چڑھیں تو غلط نہ ہوگا۔(اگرچہ انھوں نے بھی اپنا چراغ ولی کے چراغ سے جلایا ہے) میر تقی میر اور خواجہ میر درد کی غزلیں، میر حسن کی مثنوی سحر البیان، میر امن کی باغ و بہار اور غالب کے خطوط دہلوی دبستان کی نمائندہ تخلیقات ہیں۔

جہاں تک زبان شعر کا تعلق ہے۔ ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے دہلی کی زبان کی خصوصیات یوں منضبط کی ہیں:(۱)اختصار، (۲)متانت،(۳)سلاست،(۴)روانی و سادگی،(۵)شگفتگی، (۶)فارسی ترکیب۔

منشی وجاہت حسین جھنجھانوی نے دونوں مقامات کی معنوی اور لفظی خصوصیات کا احاطہ یوں کیا ہے:

دہلی: اُردوئے معلیٰ،فصاحت،سادگی،سلاست،آہ۔
لکھنؤ: اُردوئے معلیٰ، بلاغت، رنگینی، رعایت لفظی، واہ۔

ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے اس فارمولے کو زیادہ واضح شکل میں پیش کیا ہے:

دہلی: (معنوی حیثیت سے) روحانیت یعنی واردات قلبیہ، فلسفہ و تصوف،علو خیال،ہجر نصیبی،انفرادیت،احساس۔
(لفظی حیثیت سے) سادگی، صفائی، روانی، فصاحت، متانت، شگفتگی،گھلاوٹ، فارسی تراکیب۔

لکھنؤ: (معنوی حیثیت سے) خارجی مضامین (خصوصاً عورتوں کے سراپا، زیور اور ملبوسات کے متعلق) تمثیلیت، مضمون بندی، ابتذال۔
(لفظی حیثیت سے) قافیہ پیمائی،رعایت لفظی،لغت سازی، غرابت،خوبیٔ بندش۔

دبستان لاہور

۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے بعد جب لکھنؤ اور دہلی کے ادبی مراکز انتشار کا شکار ہوئے اور دوسری طرف طباعت واشاعت کی سہولتیں عام ہوگئیں تو ہر جگہ پنجاب کی ادب نوازی اور علم دوستی کا اعتراف کیا جانے لگا۔ غالب نے ناکام جنگ آزادی کے حالات دستنبو کے نام سے فارسی میں لکھ کر چھپوائے تھے۔ اس کتاب کے طابع و ناشر منشی شیونرائن آرام اکبرآبادی تھے جو شروع شروع میں دستنبو کی اشاعت وطباعت میں متذبذب تھے۔ ان کا خیال تھا کہ کتاب بک نہیں سکے گی۔ پنجاب کی ادب نوازی اور علم دوستی اس وقت دہلی کے علمی وادبی حلقوں میں اس حد تک مسلمہ تھی کہ مرزا غالب کو یقین تھا کہ آگرے سے چھپنے والی یہ کتاب زیادہ تر پنجاب میں بکے گی، چنانچہ ۱۹-اپریل ۱۸۵۹ء کو شیونرائن کو لکھتے ہیں:

> ''آخر یہ جنس پڑی نہ رہی اور بک گئی۔ بھائی ہندوستان کا قلمرو بے چراغ ہوگیا۔ لاکھوں مر گئے جو زندہ ہیں ان میں سیکڑوں گرفتار بند بلا ہیں۔ جو زندہ ہے اس میں مقدور نہیں میں ایسا جانتا ہوں کہ یا تو صاحبان انگریز کی خریداری آئی ہوئی ہوگی یا پنجاب کے ملک کو یہ کتابیں گئی ہوں گی۔ پورب میں بہت کم بکی ہوں گی۔''[9]

ریاض خیرآبادی نے ۱۹۳۳ء میں لکھا تھا:

> ''پچاس سال ہوئے سرسیّد مرحوم نے زندہ دلان پنجاب کا فقرہ لکھ کر پنجاب کو اور صوبوں سے امتیازی حالت میں ظاہر کیا تھا۔ ممکن ہے کہ اس وقت کی تعلیمی دلچسپیاں لاہور کو گل سرسبد بنائے ہوں مگر دیکھتے ہی دیکھتے تمام اصناف میں پنجاب نے اپنی زندہ دلی سے قابو حاصل کرلیا۔ بے اختیار دل سے دُعا نکلتی ہے۔
>
> تری اُٹھان ترقی کرے قیامت کی
> تیرا شباب بڑھے عمر جاوداں کی طرح
>
> (ریاض)
>
> مجھے بہت زیادہ حیرت زبان کی ترقی پر ہے۔ پنجاب کے شہری افراد ہوں یا اہلِ تصنیف وتالیف، روزانہ ہفتہ وار پرچے ہوں یا ماہوار شائع ہونے والے رسالے، قریب قریب کیسی پاکیزہ اُردو ساختہ و بے ساختہ زبان میں استعمال کرتے ہیں۔''[7]

جناب ممتاز حسین لکھتے ہیں:

> ''لاہور اُردو ادب کا ویسا ہی ایک اہم مرکز رہا ہے جیسے لکھنؤ، دلی یا حیدرآباد تھا۔ اور اُردو صحافت اور جدید اُردو ادب کی ترویج واشاعت میں تو لاہور کی خدمات دلی اور لکھنؤ سے کچھ زیادہ ہی ہیں۔''[8]

قیام پاکستان کے بعد تو اُردو ادب بالخصوص شعر اور تنقید کا قافلہ لاہوری دبستان ہی کی قیادت میں رواں دواں ہے۔ لاہور کے دبستان شعر وادب کو دہلی اور لکھنؤ کے دبستانوں کا تتمہ یا ان کی صدائے بازگشت سمجھنا غلط ہوگا۔ لاہور کے دبستان کا ایک اپنا مزاج ہے۔ چنانچہ فیض احمد فیض لکھتے ہیں:

> ''پنجاب میں اُردو تحریر کا دور دورہ ہوا تو زبان ابتدائی مراحل سے بہت دور نکل چکی تھی۔ پھر یہاں کے لکھنے والوں کو نہ اہلِ زبان ہونے کا

ادعا تھا نہ زبان کی نئی ٹکسال کھولنے کا سودا۔ اس پر حسن اتفاق اضافہ ہوا کہ حالی اور آزاد نے ترکِ وطن کے بعد یہیں سکونت اختیار کی اور یہیں سے شعر و تنقید کی جدید تحریک کا آغاز کیا۔ چنانچہ اُردو کے اس نئے وطن میں ادبی تخلیق و تحریر کی قدریں اور معیار کلاسیکی روایت سے ہمیشہ قدرے مختلف رہے۔''[9]

دبستان لکھنؤ

''ناسخ کو دبستان لکھنؤ کا بانی کہا جاتا ہے اور غالبًا اس کی وجہ یہ ہے کہ دہلی اور لکھنؤ کے فرق اور امتیازات کو سب سے پہلے ناسخ نے متعین کیا اور ان خصوصیات کو اپنی شاعری میں ملحوظ رکھا۔'' (ابواللیث صدیقی)[10]

سیّد وقار عظیم نے لکھنؤی دبستان شعر کی یہ خصوصیات قرار دی ہیں: تکلف اور تصنع محسوسات کی سادگی اور واردات کی سچائی کی بجائے خیال کی رنگینی اور فکر کی باریکی۔ لفظی صنعت گری، دوراز کار استعارے اور تشبیہیں، سخت اور سنگلاخ زمینیں، پُر شکوہ الفاظ اور تراکیب، دل کی بجائے دماغ سے تخاطب، لب و لہجہ میں ایک طرح کا ہلکا پن جو بار بار بدمستی، ہوسنا کی اور عریانی پر منتج ہوتا ہے۔''[11]

ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی نے باعتبار زبان کے لکھنوی شاعری کی حسبِ ذیل امتیازی خصوصیات گنوائی ہیں:

(الف) عربی فارسی الفاظ کا کثرت سے استعمال۔
(ب) قافیہ پیمائی یعنی تمام قافیوں کو ختم کر دینے کے خیال کے باعث غزلوں کی طوالت۔
(ج) رعایت لفظی، ضلع جگت مراعاۃ النظیر کی کثرت۔
(د) مقفّی مرصع اور رنگین بندش اور اس سے بلاغت پیدا کرنے کی کوشش۔
(ہ) تشبیہ و استعارہ میں پیچ دار باریکی۔
(و) محاورات والفاظ صرف ان کی نشست دکھانے کے لیے استعمال کرنا۔
(ز) ابتذال اور عریانی۔''[12]

آتش اور ناسخ کی غزلیں، پنڈت دیا شنکر نسیم کی مثنوی گلزار نسیم، امانت لکھنوی کا واسوخت اور رجب علی بیگ سرور کی داستان فسانہ عجائب لکھنوی دبستان شعر و ادب کی نمائندہ تخلیقات ہیں۔

(نیز دیکھیے: دبستان دہلی)

دل گداختہ

شاعری کے لیے ایک خاص قسم کے گداز طبیعت، دلسوزی اور جگر کاوی کی ایک خاص صلاحیت درکار ہوتی ہے جو قلبی واردات اور باطنی کیفیات میں گداز کا باعث ہوتی ہے۔ اس کے بغیر شعر اس تاثیر اور خلوص سے محروم رہتا ہے جو اچھے شعر کی پہچان ہے۔ مرزا غالب نے اسے دل گداختہ سے تعبیر کیا ہے:

حسن فروغ شمع سخن دور ہے اسد
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

آزاد کی روایت ہے کہ میر تقی میر نے سعادت یار خاں کو شاگرد بنانے سے انکار کیا اور کہا:

''صاحبزادے آپ خود امیر ہیں اور امیر زادے ہیں۔ نیزہ بازی، تیر اندازی کی کثرت کیجیے شہسواری کی مشق فرمائیے۔ شاعری دلخراشی اور

جگر سوزی کا کام ہے۔ آپ اس کے در پے
ہیں۔''[۱۳]

گویا میر صاحب نے رنگین کو شعر کہنے سے اس لیے منع کیا کہ شاعری کے لیے دل گداختہ مطلوب ہے جو اس امیر زادے کو حاصل نہیں۔ لیکن رنگین شاعر بن گئے اور دعویٰ کیا کہ اُردو اور فارسی کا کوئی شاعر میرے مقابلے میں پیش نہیں کیا جا سکتا۔ اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے انھوں نے بہت کچھ لکھا۔ اپنی قدرت کلام کا لوہا منوانے کے لیے بڑے پاپڑ بیلے۔ گیارہ بحروں میں مثنوی لکھی۔ ہر صنف میں طبع آزمائی کی۔ فارسی، عربی، ترکی اور اُردو کے علاوہ پنجابی، کشمیری اور بھاشا میں بھی طبع آزمائی کی۔ کبت، دوہے اور بارہ ماسہ لکھا لیکن دل گداختہ ہی میسر نہ تھا تو لطافت، تاثیر اور خلوص جیسے اوصاف کہاں سے آتے۔ چنانچہ بڑے شاعروں کی صف میں انھیں کبھی جگہ نہیں دی گئی۔

علامہ اقبال نے نظریہ فن کے سلسلے میں خون جگر کی جو اصطلاح رواج دی ہے، اس کے معنوی حدود میں بھی دل گداختہ کی اصطلاح شامل معلوم ہوتی ہے۔

دلی کا روڑا

میر امن کہا کرتے تھے:

''شاعری میرا پیشہ نہیں نہ میں کسی شاعر کا بھائی
ہوں۔ میری اُردو ٹکسالی ہے کیونکہ میں دلی کا
روڑا ہوں اور یہیں کا پرورش یافتہ ہوں۔''[۱۴]

بہر حال یہ ترکیب اضافی — دلی کا روڑا — اب اصطلاحی حیثیت اختیار کر چکی ہے اور اس کے معنی ہیں وہ شخص جس کا مولد و منشا دہلی ہو، جو دہلی کی ٹھیٹ، روزمرہ، با محاورہ اور ٹکسالی اُردو کا ماہر اور دہلی کی تہذیبی روایات کا علمبردار ہو۔ جسے دلی سے ایسی محبت ہو کہ اسے دلی کا ہر کوچہ ورق مصور اور ہر شکل تصویر نظر آئے۔ موجودہ زمانے میں نثار احمد فاروقی نے اشرف صبوحی کو دلی کا روڑا قرار دیا ہے۔ اسی طرح ملا واحدی بھی دلی کے روڑے ہیں۔

دوہا

دوہا عربی فارسی میں موجود نہیں۔ یہ برصغیر کی خالص مقامی صنف سخن ہے۔ ہندی اور بھاشا میں دوہے کثیر تعداد میں ملتے ہیں۔ اُردو کی بہت سی ضرب الامثال دراصل دوہوں کے مصرعے ہیں۔ جو اس قدر مشہور ہوئے کہ ضرب الامثال کا درجہ پا گئے۔ مثلاً:

ع موتہہ لگائی ڈومنی گائے تال بے تال
ع گھر کا جوگی جوگنا بھار کا جوگی سدھ
ع گھی سنوارے سالنا بڑی بہو کا نام
ع اجگر کرے نہ چاکری پنچھی کرے نہ کام
ع اب پچھتائے کیا ہوت جب چڑیاں چگ گئیں کھیت

کبیر کے دوہے مشہور ہیں:

کبیر سریر سرائے ہے کیا سکھ سوئے چین
سانس نگارا کوچ کا باجب ہے دن رین

اگرچہ تفنن کے طور پر یا اپنی قادر الکلامی کے اظہار کے لیے قدیم اُردو شعرا نے بھی کبھی کبھار اکا دکا دوہے کہے ہیں لیکن وہ اس صنف کو چنداں قابلِ اعتنا نہیں جانتے تھے۔ چنانچہ اُردو میں دوہے کو ایک باقاعدہ صنف سخن کی حیثیت سے حال ہی میں تسلیم کیا گیا ہے۔ دوہے کے دو مصرعے ہوتے ہیں جو غزل کے مطلع کی طرح ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ غزل کے ہر شعر کی طرح ہر

دوہا بھی دو مصرعوں میں ایک مکمل نظم کی حیثیت رکھتا ہے مگر غزل کے برعکس چند دوہے مل کر کسی صنف کی تشکیل نہیں کرتے۔ دوہے میں سادہ مقامی الفاظ سے زیادہ سے زیادہ کام لیا جاتا ہے اور عربی فارسی کے عالمانہ اور غیر مانوس الفاظ سے حتی الامکان احتراز کیا جاتا ہے۔

دیومالا

(MYTHOLOGY)

یونانی میں Mythos کے معنی کہانی کے اور Logos کے معنی بحث اور بیان کے ہیں۔ چنانچہ Mythology کے لغوی معنی ہیں کہانیوں کا مطالعہ۔ کسی خاص قوم، (مثلاً یونانیوں، ہندوستانیوں، چینیوں) یا علی العموم بنی نوع انسان کی قدیم روایتی کہانیوں کا مطالعہ مائیتھولوجی کہلاتا ہے۔ اُردو میں دیومالا، علم الاصنام اور صنمیات مائیتھولوجی کے مترادفات ہیں۔

بیشتر اقوام کی اپنی دیومالا ہوتی ہے جو ایک نسل سے دوسری نسل کو وراثتاً منتقل ہوتی چلی جاتی ہے۔ بعض اقوام میں یہ دیومالائی قصے حماسوں وغیرہ میں جگہ پا کر تحریری حیثیت اختیار کر لیتے ہیں اور محفوظ ہو جاتے ہیں۔ مثلاً اوڈیسی اور ایلیڈ میں یونانی دیومالا کا خاصا بڑا حصہ محفوظ ہو گیا ہے۔ دیومالائی کہانیاں تین زمروں میں تقسیم کی جاتی ہیں:

۱۔ Myth متھ۔ اسطور۔

۲۔ Saga or Legend۔ ساگا یا لی جنڈ

۳۔ Folks Tale۔ فوک کہانیاں

متھ یا اسطور ریتوں، رسموں، مذہبی شعائر واطوار، تکوین کائنات اور مختلف النوع مظاہر فطرت کو مفروضہ دیویوں، دیوتاؤں اور ماورائی طاقتوں کی مفروضہ سرگرمیوں کے حوالے سے موضوع بناتا ہے۔ متھ کے لغوی معنی ''لفظ'' کے ہیں۔

لی جنڈ یا ساگا سے مراد وہ مقبول کہانی ہے جس کے پیچھے قومی تخیل کو تحریک دینے والا کوئی تاریخی واقعہ موجود ہو جیسے کوئی جنگ یا یلغار وغیرہ۔ ایسی کہانیوں میں زیب داستان کے لیے بہت کچھ اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً ٹرائے کی کہانی۔

ساگا کے برعکس فوک کہانی کی کوئی تاریخی بنیاد بھی نہیں ہوتی اور دیومالا کے برعکس اس کا کوئی سنجیدہ مقصد بھی نہیں ہوتا۔ یہ محض تفریحی مقاصد کو پورا کرتی ہے۔ بعض نقادوں نے فوک کہانی کو ناول اور افسانے کا پیش رو قرار دیا ہے۔ دنیا بھر کی فوک کہانیوں میں بہت سی باتیں مشترک ملتی ہیں۔ اس امر میں اختلاف ہے کہ یہ اشتراک مختلف اقوام کے درمیان یکسانی فکر و تخیل کا نتیجہ ہے یا ان کہانیوں کے یہ اجزا (بسا اوقات بنیادی تصورات) کسی ایک مرکز سے منتشر ہو کر دوسرے مقامات تک پہنچتے ہیں۔ سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''اسطور اصولی طور پر دیوی دیوتاؤں کے کارنامے ہیں جب کہ لی جنڈ کسی سورما کے کارناموں اور مہمات کا روایات کی صورت میں افسانوی انداز اختیار کر جانا ہے جب کہ خصوصی طور سے کسی تاریخی واقعہ کا لی جنڈ کی صورت اختیار کر جانا ساگا ہوگا۔ (سکینڈے نیویا میں ساگا کہانی کے لیے آتا ہے) لی جنڈ اور ساگا بھی بعض اوقات اساطیری یا نیم اساطیری صورت اختیار کر جاتے ہیں جیسے ہرکولیس کو بعد میں دیوتا کا درجہ مل گیا تو اس کی تمام مہمات اساطیر کا حصہ بن گئیں۔ بہر حال اسطور لی جنڈ اور ساگا سب ہی میں ہیرو اعلیٰ صفات کا حامل ملتا ہے۔''[۱۵]

(ڈ)

ڈراما

(DRAMA)

کلیٹن ہملٹن (Clayton Hamilton) نے ڈراما کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''ڈراما ایک کہانی ہے جو اداکاروں کے ذریعے
ناظرین کے سامنے سٹیج پر پیش کی جاتی ہے۔''[۱]

سٹیج پر پیش کیا جانا ایک ایسی خصوصیت ہے جو ڈراما کو دیگر اصناف سے ممیّز کرتی ہے اور اسی ایک تقاضے کی وجہ سے ڈرامے کا فن ادبیات کی دیگر اصناف سے یکسر مختلف ہو جاتا ہے۔ ڈراما نویس کو کرداروں کی تخلیق کرتے ہوئے واقعات اور ان کی جزئیات کی وضع و ترتیب کے وقت، مکالمات لکھتے ہوئے، الفاظ کا انتخاب کرتے ہوئے، غرض کہ ڈراما لکھنے کے دوران ہر ہر قدم پر اس امر کا لحاظ رکھنا ہوتا ہے کہ وہ قارئین کے لیے نہیں، ناظرین کے لیے لکھ رہا ہے۔ کہانی پڑھی نہیں جائے گی بلکہ اسے ایک خاص قسم کے سٹیج پر تماشائیوں کے لیے کھیلا جائے گا اور ڈراما اسی وقت کامیاب سمجھا جائے گا جب وہ سٹیج پر عمدگی سے کھیلا جا سکے۔ سٹیج کے تقاضوں سے کامل آگاہی کے بغیر جو ڈرامے لکھے گئے ہیں وہ سٹیج نہیں کیے جا سکے اور اگر سٹیج کیے گئے تو کامیاب نہیں رہے۔ سوفوکلیز، شکسپیئر، مولیر اور ابسن عظیم ترین ڈراما نویس سمجھے جاتے ہیں اور یہ تھیٹر کی دنیا کے آدمی تھے یعنی سٹیج کے تقاضوں اور اس کی عملی حدود کا واضح اور محکم شعور رکھتے تھے۔ سکاٹ ورڈز ورتھ، شیلے، براؤننگ اور ٹینی سن کا شمار بھی عظمائے ادب میں ہوتا ہے۔ انھوں نے بھی ڈرامے لکھے ہیں لیکن چونکہ یہ لوگ سٹیج اور تھیٹر کی دنیا کے آدمی نہ تھے۔ اس لیے وہ سٹیج کے نقطۂ نظر سے صرف درجہ دوم کی چیزیں ہی لکھ سکے یا ان کے ڈرامے محض کتابوں کی زینت بن کر رہ گئے۔ آغا حشر کو ہندوستانی سٹیج اور تھیٹر کا جو تجربہ حاصل تھا، اس کی رہنمائی میں انھوں نے کامیاب سٹیج ڈرامے تصنیف کیے۔ دوسری طرف بہتر ادبی شعور رکھنے والے مگر سٹیج کی دنیا سے غیر متعلق یا بے خبر حضرات نے جو ڈرامے تصنیف کیے وہ اپنی اعلیٰ ادبی خوبیوں کے باوجود سٹیج پر کامیاب نہ ہو سکے یا سٹیج پر کھیلے ہی نہ جا سکے۔

ڈراما نویس کی کاوش اپنی کامیابی کے لیے اداکاروں کی محتاج ہے۔ چنانچہ ہر کردار کو تخلیق کرتے ہوئے مصنف کو یہ دیکھنا پڑتا ہے کہ اس کے لیے اداکار بھی میسر آ سکے گا یا نہیں بلکہ بسا اوقات یوں بھی ہوا ہے کہ مصنف نے کسی کردار کی تخلیق ہی کسی خاص اداکار کے لیے کی ہے جس کی خصوصی صلاحیتوں کے بارے میں مصنف کو کامل آگاہی حاصل تھی۔ اگر وہ اداکار اس دور میں موجود نہ ہوتا تو مصنف اس خاص کردار کو اس شکل میں پیش نہ کر سکتا جس شکل میں اسے پیش کیا گیا ہے یعنی اداکار بھی ڈرامے کی تصنیف کے وقت مصنف کے قلم پر سایہ کیے ہوئے ہوتے ہیں۔ بلکہ بعض اوقات وہ اس پر غلبہ پا لیتے ہیں۔ ڈراما نویس کا اپنے ہم عصر اداکاروں کے زیر اثر ہونا کوئی ایسی توہین آمیز بات نہیں۔ اچھا اداکار شیکسپیئر جیسے عظیم ڈراما نویس کو بھی عظیم کردار تخلیق کرنے کی ترغیب دے سکتا ہے چنانچہ یہ امر شیکسپیئر کی عظمت میں کسی تخفیف کا باعث نہیں بن سکتا کہ اس نے ہیملٹ، رومیو، میکبتھ، اتھیلو اور کنگ لیئر جیسے کردار Richard Burhage جیسے عظیم اداکار کے لیے لکھے تھے۔ البتہ یہ بات Richard Burhage کے لیے لازمی طور پر باعث فخر ہے کہ شیکسپیئر نے یہ

عظیم کردار اس کے لیے تخلیق کیے تھے۔

ڈراما نویس کو یہ بھی ملحوظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس کے ناظرین میں ڈرامے کے نقادوں سے لے کر گنڈیریاں بیچنے والوں تک ہر سطح کے لوگ شامل ہوں گے۔ تماشائیوں میں وہ لوگ بھی ہوں گے جو اس کی فنی نزاکتوں اور لطافتوں پر نظر رکھیں گے اور وہ لوگ بھی جن کا مقصد صرف ڈھائی گھنٹے کی تفریح ہے۔ وہ لوگ بھی جو اعلیٰ علمی زبان میں گفتگو کرنے پر قادر ہوں گے اور ایسے بھی جو اوسط درجے کی ادبی زبان کو بھی کسی قدر دقت کے ساتھ دوچار ہوئے بغیر نہیں سمجھ سکیں گے، وہ لوگ بھی جو کسی بصیرت یا پیغام کی توقع کریں گے اور وہ لوگ بھی ڈرامے سے اس قسم کی توقع وابستہ نہیں کرتے۔ ایک شاعر اگر چاہے تو، ایسی نظم بھی لکھ سکتا ہے جسے صرف ادب کے متخصصین و ماہرین ہی سمجھ سکیں مگر ڈراما نویس کے لیے ایسا قصہ کرنا خودکشی کے مترادف ہوگا۔

ڈرامے کے بارے مذکورہ بالا تصریحات تھیٹر کے نقطۂ نظر سے ہیں لیکن ایک صنف ادب کی حیثیت میں بھی ڈرامے کے اپنے بعض تقاضے ہیں۔ ہر کہانی ڈراما نہیں بن سکتی۔ ڈراما کی بنیاد کشمکش اور تصادم پر ہے۔ یہ تصادم کبھی خیر و شر کی پیکار کی صورت میں، کبھی تقدیر اور تدبیر کے تصادم کی صورت میں، کبھی فرد اور جماعت کے تصادم کی صورت میں، کبھی فرد اور معاشرے کے تصادم کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ تصادم کی بے شمار شکلیں ہیں لیکن ان سب کو دو زمروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

(الف) خارجی تصادم۔ جب فرد اپنی ذات سے باہر کسی خارجی قوت مثلاً کسی فرد کسی جماعت، کسی ادارے، سماج، قانون، اپنے دشمنوں یا دوستوں سے برسر پیکار ہو تو یہ خارجی تصادم ہے۔

(ب) داخلی تصادم۔ جب فرد اپنی ذات سے برسر پیکار ہو تو یہ داخلی تصادم ہے۔ مثلاً جب فرد کے ذہن میں فرض اور محبت کے درمیان، عقیدت اور صداقت کے درمیان، غیرت اور قانون کے تقاضوں کے درمیان جنگ ہوتی ہے تو داخلی تصادم کی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ ادبیات کی ہر صنف کی طرح ڈرامے کا موضوع بھی زندگی ہے لیکن زندگی ایک خاص شکل میں۔ یعنی متضاد قوتوں کی آویزش کی صورت میں۔ اگر کہانی اس تقاضے کو پورا نہیں کرتی تو وہ ڈراما نہیں بن سکتی۔

(ذ)

ذم کا پہلو

بعض اوقات دو لفظوں کی باہمی قربت سے، بعض اوقات کسی لفظ کی صوتی کیفیت یا کسی دوسرے لفظ کے ساتھ صوتی مناسبت کے باعث اور بعض اوقات تقطیع میں شعر کو مختلف ٹکڑوں میں تقسیم کرنے کی وجہ سے شعر میں کوئی ناگوار یا ناشائستہ معنی پیدا ہو جاتے ہیں جسے اصطلاح میں ذم کا پہلو کہا جاتا ہے۔ یہ معنی مقصود شاعر ہرگز نہیں ہوتے بلکہ اسے ذم کے اس پہلو کا احساس تک نہیں ہوتا۔ تاہم شعرا سے توقع کی جاتی ہے کہ وہ اپنے کلام کو قارئین و سامعین کے سامنے پیش کرنے سے پہلے اسے اس نظر سے دیکھ لیں کہ کہیں کسی شعر میں ذم کا پہلو تو پیدا نہیں ہوتا۔

سرخوش نے اپنے تذکرے میں یہ دلچسپ واقعہ بیان کیا ہے کہ کسی شاعر نے جہانگیر کے سامنے قصیدہ پڑھنا شروع کیا۔ پہلا ہی مصرع تھا:

ای تاج دولت برسرت از ابتدا تا انتہا

بادشاہ نے ٹوک کر پوچھا: ''تم عروض اور تقطیع جانتے ہو'' شاعر نے نفی میں جواب دیا تو جہانگیر نے کہا: ''اگر تم تقطیع کے فن سے آگاہ ہوتے تو میں تمھیں قتل کرا دیتا۔'' جہانگیر کی بنائے خفگی یہ تھی کہ تقطیع کی صورت میں مصرع کی شکل یہ بنتی ہے:

ای تاج دو/لت برسرت/از ابتدا/ تا انتہا

اور ''لت برسرت'' میں ذم کا پہلو موجود ہے۔[1]

اس قسم کا ایک واقعہ میر انیس کو بھی پیش آیا جو غالباً اس سلسلے میں دلچسپ ترین مثال ہے۔ میر انیس مرثیہ پڑھ رہے تھے۔ اس مصرع پر ہنگامہ ہو گیا:

''بحر علی کے گوہر یکتا حسین ہیں''

لوگوں نے اعتراض کیا: ''حضرت علی بہرے نہیں تھے۔'' انیس نے فوراً مصرعے میں تبدیلی کی اور کہا:

''کان علی کے گوہر یکتا حسین ہیں''

لوگوں نے کان علی کو قابلِ اعتراض قرار دیا کہ یہ کانے علی پڑھا جاتا ہے۔ انیس نے پھر کوشش کی اور کہا:

''گنج علی کے گوہر یکتا حسین ہیں''

لوگوں نے گنج علی کو بھی قابلِ اعتراض قرار دیا کہ یہ گنجے علی پڑھا جاتا ہے۔ آخر انیس نے مصرع اس طرح بدل کر ذم کے پہلو اور لوگوں کے اعتراض سے نجات پائی:

کنز علی کے گوہر یکتا حسین ہیں''[2]

ذوقِ سلیم

شعر و ادب کی تفہیم و استحسان کا ملکہ اصطلاح میں ذوق (Taste) یا مذاق کہلاتا ہے اور ذوق سلیم (Refind Taste) کی اصطلاح بالعموم قابلِ اعتماد اور تربیت یافتہ ذوق کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ ذوق انفرادی بھی ہوتا ہے، جیسے حالی کا ذوق، غالب کا ذوق، اور اجتماعی بھی جیسے پاکستانیوں کا ذوق، ایرانیوں کا ذوق۔ رہا یہ سوال کہ کسی شخص کے ادبی ذوق کی تعمیر و تشکیل میں کون سے عوامل حصہ لیتے ہیں تو سیّد عابد علی عابد نے لکھا ہے کہ:

''ذوق سلیم کچھ مطالعہ کا، کچھ مشاہدہ کا، کچھ محفل آرائی کا، کچھ تربیت کا، کچھ ذاتی اور اجتماعی ماحول کا نتیجہ ہوتا ہے۔''[3]

ادب و فن کے استحسان کے لیے ذوق پر اسی وقت تکیہ کیا جا سکتا ہے جب اسے تاریخ، ثقافت، ادب و فن کے اعلیٰ نمونوں، اسالیب اور ہیئتوں کے مطالعہ کے ذریعے تربیت دی جا چکی ہو۔ ذوق کی اس تمام تر اکتسابی حیثیت کے باوجود یہ ماننا پڑتا ہے کہ ادبی ذوق بالخصوص مذاق شعر بنیادی طور پر ایک وہبی صلاحیت یا فطری استعداد ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ وزن کی حس، مذاق شعر کا ایک جزو لازم ہے اور یہ اکتسابی چیز نہیں اور یہ امر بھی مسلم ہے کہ ذوق کے فیصلے ذاتی پسند یا ناپسندیدگی کی حیثیت رکھتے ہیں تاوقتیکہ ہم اپنی پسند یا ناپسندیدگی کی معقول وجوہ بیان نہ کریں اور جب ہم اپنی پسند یا ناپسندیدگی کی وجوہ بیان کرنے لگتے ہیں تو گویا ہم ذوق کے فیصلے کو ادبی تنقید کے وسیلے سے حق بجانب ٹھہرانے کی کوشش کرتے ہیں۔

ذہن

ذہن اس اعتبار سے تو غیر مادی ہے کہ وہ مادی اشیاء کے برعکس کمیت، طول، عرض اور عمق نہیں رکھتا اور نہ جگہ گھیرتا ہے۔ لیکن جب ذہن کو مغز سر کی فعلیت کے طور پر دیکھا جائے تو یہ مادی ہو جاتا ہے۔ کیونکہ اس صورت میں ذہن، مادی جسم کے ایک مادی حصے کا عمل ہے۔ ذہن تمناؤں، خواہشوں، اندیشوں اور خیالات و جذبات پر مشتمل ہے اور انہی کے مجموعے کو شعور کہا جاتا ہے۔[4]

(ر)

رام لیلا

رام لیلا ایک قسم کی خاموش تمثیل ہوتی ہے جو ہندوستان میں دسہرہ کے تہوار پر کھلے میدانوں میں پیش کی جاتی ہے۔اس میں ہندو دیومالا کا ایک قصہ رام چندر جی کا بن باس۔ ڈرامائی انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ رام چندر جی کے قصے میں ڈرامائی عناصر پوری طرح موجود ہیں۔ رانیوں کی سوتیاڈاہ، پتا کے قول کو نبھانے کے لیے رام چندر جی کا بن باس قبول کرنا، لچھمن کی برادرانہ رفاقت، راون کا سیتا کو اٹھا لے جانا اور اس کی بازیابی کے لیے رام چندر جی کی راون کے ساتھ جنگ، شر کی شکست اور خیر کی فتح، غرض کہ ایک مذہبی تمثیل ہونے کے باوجود اس میں ڈرامائی عناصر کی بھی کمی نہیں۔ چنانچہ رام لیلا کی شکل میں یہ ڈراما صدیوں سے مروج ہے اور ہر سال بے شمار مقامات پر کھیلا جاتا ہے۔

خیال کیا جاتا ہے کہ اُردو ڈراما کی تشکیل میں جن عناصر نے حصہ لیا۔ان میں رام لیلا بھی شامل ہے۔

راوی

لغوی معنی ہیں روایت کرنے والا۔ مراد ہے وہ شخص جو شاعر کے قصیدے کو الحان وخوش آوازی سے بادشاہوں کے سامنے پڑھے۔[1]

ڈرامے کی اصطلاح میں راوی سے مراد ہے وہ شخص جو کہانی کے ان حصوں کو جو سٹیج پر پیش نہیں کیے جاتے یا پیش نہیں کیے جا سکتے۔ اپنی تعارفی تقاریر کے ذریعے ناظرین تک پہنچا دیتا ہے۔ وہ کہانی کا پس منظر بیان کرتا ہے، ناظرین کو کہانی کے زمان و مکان کا واضح شعور دیتا ہے، کہانی میں اگر کوئی خلا ہو تو اسے پُر کرتا ہے اور کہانی کے واقعات پر حسبِ ضرورت تبصرہ بھی کرتا ہے۔ آج کل عام طور پر سٹیج ڈرامے میں راوی کو شامل کرنا مناسب نہیں سمجھا جاتا البتہ نشری ڈرامے میں اب بھی راوی سے کام لیا جاتا ہے۔

رباعی

رباعی اُردو فارسی شاعری کی ایک معروف صنف سخن ہے۔ رباعی کی ایجاد کا سہرا ایران کے سر ہے۔ اس صنف سخن کے لیے ترانہ، دوبیتی، چہار مصرعی اور چہار بیتی کی اصطلاحات بھی استعمال ہوتی رہی ہیں۔ اب عموماً اسے رباعی ہی کہتے ہیں۔

رباعی حسبِ ذیل قواعد وشرائط کی پابند ہے:

(الف) رباعی صرف چار مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔

(ب) پہلا، دوسرا اور چوتھا مصرع لازماً ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ تیسرے مصرعے میں قافیہ ضروری نہیں، تیسرے مصرعے میں قافیہ نہ ہو تو ایسی رباعی خصی یا غیر مصرع کہلاتی ہے اور اگر چاروں مصرعوں میں قافیہ ہو تو ایسی رباعی کو مصرع کہیں گے۔ شروع شروع میں مصرع رباعیاں کثرت سے کہی جاتی تھیں۔ اب اس کا رواج نہیں رہا۔

(ج) رباعی کے پہلے تین مصرعے تین سیڑھیوں کی حیثیت رکھتے ہیں جو قاری کو بتدریج ایک ایسی بلندی تک لے جاتے ہیں جہاں چوتھا مصرع اپنا بھرپور جلوہ دکھاتا ہے۔ رباعی کے چوتھے مصرعے کو سلام سندیلوی نے تین مصرعوں کا نچوڑ، امداد امام اثر نے تینوں مصرعوں کا خلاصہ، احسن مارہروی نے رباعی کی جان، ضیا بدایونی

نے حاصل رباعی اور حمید عظیم آبادی نے کڑی کمان کا تیر قرار دیا ہے۔[۲]

(د) رباعی کہنے کے لیے بحر ہزج کے اوزان اخرب واخرم مقرر ہیں جو تعداد میں چوبیس ہیں۔ بارہ اوزان کا تعلق بحر ہزج کے دائرہ اخرب سے ہے اور بارہ کا تعلق اخرم سے۔ رباعی انہی اوزان میں کہی جاتی ہے۔

(ہ) رباعی کے لیے یہ ضروری نہیں کہ سارے مصرعے ایک ہی وزن میں ہوں۔ رباعی کے چار مصرعے چار مختلف اوزان میں کہے جا سکتے ہیں۔ شرط یہ ہے کہ چاروں اوزان بحر ہزج کے مقررہ چوبیس اوزان میں سے ہوں، بعض سخت گیر نقادوں نے اخرب اور اخرم کے اوزان کو ایک رباعی میں جمع کرنا جائز نہیں سمجھا یعنی وہ چاہتے ہیں کہ ایک رباعی میں یا اخرب کے اوزان سے استفادہ کیا جائے یا اخرم کے اوزان سے۔ لیکن رباعی میں شعرا نے اخرب اور اخرم کے اوزان کو الگ الگ رکھنے کی یہ پابندی قبول نہیں کی۔

فارسی میں ابوسعید ابی الخیر، عطار، مولانا روم، عمر خیام، سحابی استر آبادی اور سرمد کی رباعیوں کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ ڈاکٹر سلام سندیلوی نے محمد قلی قطب شاہ کو اُردو رباعی میں اوّلیت کا درجہ دیا ہے۔ اس کے کلیات میں انتالیس رباعیاں موجود ہیں۔[۳]

اُردو کے ہر بڑے شاعر نے رباعیاں کہی ہیں۔ میر، درد، سودا، حسرت دہلوی، غمگین دہلوی، انیس، دبیر، حالی، اکبر، پیارے صاحب رشید، شاد عظیم آبادی، امجد حیدر آبادی، جوش ملیح آبادی اور فراق گورکھپوری کی رباعیاں خاصی اہمیت رکھتی ہیں۔

عشق ومحبت، اخلاق وتصوف، دین ودانش، حمد ونعت، پند ونصیحت، ذاتی حالات، مدح وقدح، بادہ وساغر، نوحہ وماتم، سیاست ومعاشرت، محبوب کا سراپا اور مناظر فطرت رباعیوں کے عام موضوعات ہیں۔

رپورتاژ

(REPORTAGE)

رپورتاژ فرانسیسی لفظ ہے اور اس کے لغوی معنی رپورٹ ہی کے ہیں۔ اصطلاحی معنوں میں رپورتاژ چشم دید حالات وواقعات کی وہ رپورٹ ہے جو اگرچہ معروضی واقعات ہی پر مشتمل ہوتی ہے لیکن مصنف کا تخیل اور واقعات کے بارے میں اس کا موضوعی رویہ ان واقعات میں ایک بصیرت افروز معنویت اور ایک فکر انگیز فضا پیدا کر دیتا ہے۔ محمد حسن عسکری نے رپورتاژ کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے اس کا خلاصہ لگ بھگ انہی کے الفاظ میں یہ ہے کہ ''۳۰ء کے قریب یورپ میں سیاست اور معیشت کے ہنگامی مسائل نے ابدی مسائل سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی تھی۔ افراط زر، ہٹلر اور مسولینی کے ہلاکت خیز ارادے اور ۳۶ء میں سپین کی خانہ جنگی جیسے مسائل نے ادیبوں کو وقتی اور ہنگامی مسائل سے اعتنا کرنے پر مجبور کر دیا لیکن یہ ممکن نہ تھا کہ کسی وقتی مسئلے پر بڑا ناول یا بڑی نظم لکھی جا سکے اور یہ بھی ممکن نہ تھا کہ ادیب بڑے ادب کی تخلیق میں رہیں اور روزمرہ سیاسی اور معاشی مسائل پر نہ لکھیں یعنی ادیب کے لیے ہنگامی مسائل پر لکھنا بھی لازمی تھا اور اپنی تحریروں کو ادب بھی بنانا تھا تاکہ ان کی کوشش محض صحافت نہ بن جائے ان دو رجحانات کی کشمکش یا ٹکر سے رپورتاژ کی صنف وجود میں آئی۔

رپورتاژ لکھنے والوں نے صاف قبول کرلیا ہے کہ ہم ادب تخلیق نہیں کررہے بلکہ اپنے مشاہدات سنا رہے ہیں۔ چنانچہ رپورتاژ ادب کی کوئی باقاعدہ صنف نہیں البتہ یہ ہوسکتا ہے کہ کوئی رپورتاژ انفرادی طور پر ادب کا درجہ حاصل کرلے۔ رپورتاژ زمانہ حال میں محدود ہے، اسے ماضی یا مستقبل سے کوئی تعلق نہیں۔ رپورتاژ میں تخیل ایجاد و اختراع کے لیے نہیں بلکہ واقعات کی ترتیب و تدوین یا تفسیر کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ رپورتاژ ایک اخبار نویس کی رپورٹ سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ اخبار نویس کا اصل کام واقعات بیان کرنا ہے۔ ان کی تشریح و توضیح کرنا نہیں لیکن رپورتاژ میں واقعات کی معنویت پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ بلکہ رپورتاژ لکھی ہی اس لیے جاتی ہے کہ جو واقعات آدمی کے مشاہدے میں آئے ہیں، ان میں اسے کوئی سماجی یا انسانی معنویت نظر آئی ہے۔ چنانچہ رپورتاژ میں اصلی چیز واقعات نہیں ہیں بلکہ وہ معنی ہیں جو لکھنے والے نے واقعات میں دیکھے۔ واقعات تو اس معنویت کو قارئین تک منتقل کرنے کا ایک ذریعہ ہیں۔ رپورتاژ نہ تو پوری طرح صحافت نگاری ہے نہ خالص ادب۔[4]

ڈاکٹر اعجاز حسین لکھتے ہیں کہ رپورتاژ لکھنے والے ادیب کو ذاتی مشاہدہ کے علاوہ ایک واضح سیاسی اور سماجی نقطۂ نظر، مؤرخ کا قلم، ادیب کا دماغ اور مصور کی نظر بھی درکار ہے۔ ان کے خیال میں کرشن چندر کے رپورتاژ ''پودے'' میں کم و بیش وہ تمام خصوصیات ملتی ہیں جو ایک کامیاب رپورتاژ میں سوچی جا سکتی ہیں۔[5]

عام طور پر مسلم ہے کہ اُردو کا پہلا رپورتاژ ''پودے'' ہی ہے جو ۱۹۴۵ء میں حیدرآباد میں منعقد ہونے والی ادیبوں کی کل ہند کانفرنس کے بارے میں ہے۔ لیکن مجتبیٰ حسین نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اُردو میں پودے نہیں (بلکہ سجاد ظہیر کا)
> ''یادیں'' غالباً سب سے پہلا رپورتاژ ہے۔''[6]

یہ رپورتاژ انجمن ترقی پسند مصنفین کی لکھنؤ کانفرنس کے بارے میں ہے۔ ان رپورتاژوں کے علاوہ شاہد احمد دہلوی کا رپورتاژ 'دلی کی بپتا' محمود ہاشمی کا رپورتاژ 'کشمیر اداس ہے' ممتاز مفتی کا سفرحج کا رپورتاژ 'لبیک' مسعود مفتی کا 'چہرے' اور منو بھائی کا رپورتاژ 'میں نے کچھ پھول چنے' ادبی حلقوں سے خراج تحسین وصول کر چکے ہیں۔

رجائیت

(OPTIMISM)

''۱۔ جرمن فلسفی (لائبنز) کا نظریہ استحسان کہ اچھی سے اچھی دنیا جو پیدا کی جاسکتی تھی۔ وہ ہماری دنیا ہے۔
۲۔ رجائیت: یہ عقیدہ کہ دنیا میں نیکی بدی پر غالب آجائے گی۔
۳۔ رجائیت، اُمید پروری، امید پرستی، خوش امیدی، طبیعت کا یہ رجحان کہ ہر معاملے کا انجام اچھا ہوگا۔''[7]

(عبدالحق)

جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے اشیاء و واقعات کا روشن پہلو دیکھنا اور مستقبل کے بارے میں پُر امید نقطۂ نظر رکھنا رجائیت کہلاتا ہے اور ایسے شخص کو جس کے افکار میں رجائیت ہو رجائی کہا جاتا ہے۔ علامہ اقبال خود بھی رجائی تھے اور انھوں نے رجائیت کو اچھے قومی ادب کے لیے ضروری قرار دیا ہے، لکھتے ہیں:

> ''قوم کی زندگی کے لیے اس کا اور اس کے لٹریچر کا رجائیہ ہونا ضروری ہے۔''[8]

رجائیت دوطرح کی ہوتی ہے:

ایک مجہول سی رجائیت جس میں عمل کی بجائے حالات کی کسی مساعد کروٹ کا انتظار ہوتا ہے۔ دوسری وہ فعال رجائیت جو بہتر مستقبل کو وجود میں لانے کے لیے کوشاں ہوتی ہے اور ضمنی ناکامیوں کے باوجود اپنی کامیابی پر یقین رکھتی ہے۔

رجز

رجز ان فخر یہ اشعار کو کہتے ہیں جو میدان جنگ میں (یا فخر کے کسی اور موقع پر) اپنی اور اپنی قوم کی دلاوری اور عز و شرف جتانے کے لیے پڑھے جاتے ہیں۔ بالفاظ دیگر رجز میں اپنی شجاعت و بسالت کا تذکرہ، اپنے علو خاندان پر ناز، اپنے خاندان کے مناقب و فضائل کا شمار اور اپنے شخصی اور خاندانی شرف وفضلیت کا اظہار ہوتا ہے۔ شہدائے کربلا کے مرثیوں میں اُردو کے مرثیہ گو شعرا نے رجز نگاری بھی کی ہے۔ رسول اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم سے بھی بعض رجز یہ کلمات منسوب ہیں۔ مثلاً:

انا النبی لاکذاب۔ انا ابن عبدالمطلب

چراغ حسن حسرت کی تحقیق کے مطابق رجز کا رواج قدیم ہند میں بھی رہا ہے۔ رجز خواں کو کٹر کیت اور رجز کو کٹر کہا جاتا تھا۔ کٹر کیت بالعموم پیشہ ور لوگ ہوتے تھے جو میدان جنگ میں اپنے سپاہیوں کی بہادری کی تعریف کرتے تھے۔

عروض میں رجز ایک بحر کا نام ہے جس کی سالم شکل میں مستفعلن کی تکرار ہوتی ہے۔ چونکہ اہلِ عرب کے رجز یہ کلمات اسی بحر میں ہوتے تھے اس لیے اس بحر کو بحر رجز سے موسوم کیا گیا۔ اُردو اور فارسی کے شعرا بالعموم اس بحر کو مثمن سالم کی شکل میں استعمال کرتے ہیں جب کہ عرب کے شعرا نے مثمن سالم کی بجائے مسدس سالم اور مربع سالم کو ترجیح دی ہے۔ سرور کائنات صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کا جو رجز اوپر نقل ہوا وہ بھی بحر رجز مربع سالم میں ہے اور اس کا وزن ہے:

مستفعلن مستفعلن (دوبار)

ردیف

ردیف سے مراد وہ کلمہ یا کلمات ہیں جو قافیے کے بعد مکرر واقع ہوتے ہیں۔ ردیف کم از کم ایک مستقل کلمے پر مشتمل ہوتی ہے۔ ردیف ایرانیوں کی ایجاد ہے۔ شعرائے عرب ردیف کا اہتمام نہیں کرتے تھے۔ ردیف کے لیے ضروری نہیں کہ ہر جگہ اس کی تکرار ایک ہی معنی میں ہو۔ شاعر اگر چاہے تو ردیف کے کلمے کو ایک شعر یا مصرع میں دوسرے معنی میں بھی استعمال کر سکتا ہے۔ قافیہ کی طرح ردیف بھی شاعر کی آزادی کو محدود کرتی ہے۔ قطعہ، غزل اور قصیدے میں بالخصوص ردیف آزادی اظہار میں خلل انداز ہوتی ہے۔ شاعر وہی مضمون باندھ سکتا ہے جو ردیف کی پابندی کا متحمل ہو سکے۔ اگر قافیہ اور ردیف اَنمل اور بے جوڑ ہوں تو سنگلاخ زمین وجود میں آ جاتی ہے جس میں شاعر کچھ کہنے کے بجائے بمشکل ردیف و قافیہ ہی کو نبھا سکتا ہے۔ بعض اوقات ردیف بجائے خود اتنی مشکل ہوتی ہے کہ قوافی خواہ کتنے ہی سہل کیوں نہ ہوں۔ اس زمین میں کام کا شعر نکالنا مشکل ہو جاتا ہے۔ مثلاً چند ردیفیں دیکھیے:

گاہ خدنگ و گاہ کماں

فلک پہ بجلی زمین پہ باراں

سر پر طرہ ہار گلے میں۔ کی تیلیاں۔

ایسی ردیفوں میں شعر نہیں کہا جا سکتا۔ البتہ بازی گری کے کرتب دکھائے جا سکتے ہیں۔

ردیف کے حق میں لگ بھگ وہی باتیں کہی جاسکتی ہیں جو قافیے کی حمایت میں کہی جاتی ہیں۔ البتہ ردیف کے بعض اور فوائد بھی ہیں۔ ردیف ترنم میں قافیے سے زیادہ مفید ثابت ہوتی ہے۔ اگر ردیف مناسب ہوتو وہ قافیے کے ساتھ مل کر بہت سے مضامین سمجھا سکتی ہے۔ مشکل ردیف اسالیب فکر و اظہار پر عبور حاصل کرنے میں مشقی اسباق کا درجہ رکھتی ہیں۔ شیرازہ بند ردیفیں ایک ایسی ذہنی کیفیت تیار کر دیتی ہیں جو غزل کے تمام اشعار میں سرایت کر جاتی ہے یعنی ردیف کا رشتہ تمام اشعار میں معنوی رشتہ بن جاتا ہے۔

مولانا شبلی ردیف کی اہمیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''آج کل جو لوگ انگریزی شاعری کی کورانہ تقلید کرتے ہیں وہ تو سرے سے قافیے ہی کو بیکار کہتے ہیں۔ ردیف کا کیا ذکر ہے۔ شاید انگریزی زبان کی ساخت اسی قسم کی ہو۔ جیسا کہ عربی میں ردیف نہایت بدنما معلوم ہوتی ہے، لیکن فارسی اور اُردو میں تو ردیف تال اور سم کا کام دیتی ہے۔ جس طرح راگ میں تال نہ ہوتو بدمزا ہے، یہی حالت اُردو شعر کی ہے۔ البتہ ردیف کے التزام کے لیے بہت قادر الکلام ہونا ضروری ہے ورنہ ردیف کے التزام کے ساتھ آمد اور بے ساختگی قائم نہیں رہتی لیکن اگر یہ خوبی ہاتھ سے نہ جانے پائے تو ردیف سے شعر چمک جاتا ہے۔''[۹]

رزمیہ

دیکھیے: ''حماسہ'' اور ''جنگ نامہ''۔

رسالہ

اُردو میں رسالے کا لفظ مختصر نثری تصنیف کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا۔ دکنی دور کے بہت سے کتابچے رسالہ کے نام سے موسوم کیے جاتے ہیں جیسے رسالہ احکام الصلوٰۃ از مولانا عبداللہ اور رسالہ اسرار التوحید از شاہ میراں۔ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> ''یہ رسالے عام طور پر مختصر کتابیں یا کتابچے ہیں جن میں عام طور پر مذہبی، اخلاقی، دینی اور تبلیغی مسائل بیان کیے گئے ہیں۔ رسالہ کا یہ مفہوم سرسیّد کے زمانے تک ملتا ہے۔ سرسیّد نے اپنی مختصر تصنیف اسباب بغاوت ہند کو رسالہ اسباب بغاوت ہند کہا ہے، ان معنوں میں رسالہ کا استعمال اب ترک ہو چکا ہے۔''[۱۰]

لیکن رسالہ کا لفظ مذکورہ بالا معنوں میں اب بھی کہیں کہیں دیکھنے میں آتا ہے، مثلاً ممتاز حسین نے اپنے ایک طویل تنقیدی مضمون کو جو استعارہ کے موضوع پر ہے ''رسالہ در معرفت استعارہ'' کا عنوان دیا ہے۔ یہ مضمون ان کے تنقیدی مضامین کے ایک مجموعے، ادب اور شعور میں شامل ہے۔

تاہم یہ درست ہے کہ رسالہ کا لفظ آج کل (اکادکا مستثنیات سے قطع نظر) ان علمی، ادبی، دینی اور فنی پرچوں کے لیے استعمال ہوتا ہے جو معینہ وقفوں سے یعنی ہفت روزہ کی شکل میں ہر ہفتے، ماہناموں کی صورت میں ہر ماہ اور سہ ماہی کی صورت میں ہر تین ماہ بعد شائع ہوتے ہیں۔ ابواللیث صدیقی نے اس جدید اصطلاح کے طور پر رسالہ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

"(رسالہ) مضامین نظم ونثر کا وہ مجموعہ ہے جو کسی
خاص وقت کی پابندی کے ساتھ متواتر شائع ہوتا
رہتا ہے۔ جس میں مختلف شعرا اور مضمون نگاروں
کی نگارشات شامل ہوتی ہیں۔"[۱۱]

رسم الخط

کسی زبان کی آوازوں اور کلمات کو ضبطِ تحریر میں لانے کے لیے جو مربوط نظام وضع کیا جاتا ہے اسے رسم الخط کہتے ہیں۔ علمائے لسانیات کے نزدیک ایک اچھے رسم الخط کے لیے ضروری ہے کہ:

"اس میں زبان کی ہر آواز کے لیے ایک
مخصوص نشان ہو جو اس آواز کو واضح طور پر
ادا کر سکے اور دوسرے وہ رسم الخط صورت
کے لحاظ سے جاذبِ نظر اور عملی لحاظ سے سہل
ہو۔"[۱۲] (سلیم فارانی)

انگریزی (رومن) رسم الخط چھبیس حروف پر عربی رسم الخط اُنتیس حروف پر اور فارسی رسم الخط تینتیس حروف پر مشتمل ہیں۔ اُردو کے حروف تہجی پچاس ہیں اور اگر ہمزہ کو حرف شمار کیا جائے تو ان کی تعداد اکاون ہو جاتی ہے۔ اُردو رسم الخط عربی اور فارسی رسم الخط کی طرح دائیں سے بائیں کو لکھا جاتا ہے۔ شد، مد، حرکات ثلاثہ اور حروف کے مل کر لکھے جانے کے باعث یہ رسم الخط جگہ کم گھیرتا ہے یعنی یہ بجائے خود ایک قسم کی مختصر نویسی (شارٹ ہینڈ) ہے۔ اپنی بعض خامیوں کے باوجود اُردو رسم الخط کی یہ اہمیت مسلم ہے کہ یہ ایسی بہت سی آوازیں ادا کرنے پر قادر ہے جو رومن رسم الخط یا ناگری رسم الخط میں ادا نہیں ہو سکتیں۔ اگر ناگری اور رومن رسم الخط میں لکھی جانے والی زبانیں یہ رسم الخط اپنانا چاہیں تو بعض جزوی تغیرات اور اضافوں کے بعد اس میں معیاری عالمی رسم الخط بننے کی پوری پوری صلاحیت موجود ہے۔ اس اعتبار سے دنیا کا کوئی اور رسم الخط اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔

رعایت لفظی

سیّد وقار عظیم کے حسبِ ذیل الفاظ کو اگر چہ رعایت لفظی کی تعریف تو قرار نہیں دیا جا سکتا تاہم یہ عبارت رعایت لفظی کی حدود کے تعین میں خاصی معاون ثابت ہو سکتی ہے۔ لکھتے ہیں:

"مشرق کی ادبی روایت میں پُر تکلف عبارت
کا پہلا امتیاز الفاظ کی ایک ایسی ترتیب ہے
جس میں سادگی اور بے تکلفی اور بے ساختگی
کی فطری راہ ترک کر کے بات کہنے والا انھیں
تکلف اور تصنع کے رشتے میں جوڑتا ہے اور
اس کا نام رعایت لفظی رکھتا ہے۔"[۱۳]

میر انیس کے زمانے میں لکھنؤ میں صنائع بدائع ہی کو شاعر کا کمال سمجھا جاتا تھا۔ کسی شخص نے میر انیس سے پوچھا کہ آپ لفظی رعایتوں اور صنائع بدائع کو پسند کرتے ہیں۔ انھوں نے جواب دیا کہ "نہیں، لیکن آخر لکھنؤ میں رہنا ہے۔"[۱۴]

رعایت لفظی اور تکلف و تصنع کا چولی دامن کا ساتھ ہے اور تکلف اور تصنع لازماً بے اثری پر منتج ہوتے ہیں۔ لکھنوی دبستان شعر وادب میں رعایت لفظی عام ہے۔ نثر میں رجب علی بیگ سرور اور نظم میں امانت لکھنوی کا نام اُردو ادب کی تاریخ میں رعایت لفظی کے لیے مشہور ہے۔

رمزیت واشاریت

رمزیت سے مراد الفاظ کا ایسا استعمال ہے جو ان کے

مفہوم میں سطحی معانی کے علاوہ معانی کے ایک نئے سلسلے کا باعث بن سکے۔ چونکہ رمزیہ عبارت یا اشعار میں الفاظ کی حیثیت اشارات کی سی ہوتی ہے جو معانی کی کسی بلند تر یا لطیف تر سطح کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اس لیے رمزیت کے وصف کو اشاریت بھی کہتے ہیں۔

شاعری میں اور بالخصوص غزل میں بہت سے الفاظ علامات کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ غزل کے اشعار میں بہار صرف بہار نہیں ہوتی بلکہ وہ اپنے محدود مفہوم کے دائرے سے نکل کر شخصی یا اجتماعی خوشحالی اور کسی بہتر سیاسی یا معاشی مستقبل کا اشارہ بن جاتی ہے۔ کسی ادب بارے میں رمزیت و اشاریت درحقیقت ایسی ہی علامات و استعارات کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔

رواقیت

(STOICISM)

''رواقیت کا بانی زینو قبرص کا رہنے والا فنقی تھا۔ وہ ایک منقش طاق کے نیچے بیٹھ کر درس دیا کرتا تھا۔ اس لیے اس کے فلسفے کا نام ہی رواقیت پڑ گیا۔''[۱۵]

زینو (۳۴۰-۲۶۵ ق م) رواقیت کا بانی بھی ہے اور اس کا سب سے بڑا علمبردار بھی۔ رواقی فلسفہ، فلسفہ لذتیت کی ضد ہے۔ اس فلسفے کی رو سے حسیاتی لذتیں انسانی اخلاق کے منافی ہیں اور انسانی اخلاق کو چونکہ رواقیت میں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اس لیے رواقیوں نے حسیاتی لذتوں کو مضر ٹھہرایا اور انسانی زندگی کا مقصد پارسائی کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے انسانی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونا قرار دیا ہے۔ رواقیت ضبط جذبات کی اور راحت والم کے احساسات سے بلند ہو جانے کی تلقین کرتی ہے۔ نصیر احمد ناصر رواقیت پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''فلسفہ رواقیت جس کی اساس بادی النظر میں اخلاقیات پر استوار ہے ایک اعتبار سے سخت غیر اخلاقی معلوم ہوتا ہے۔ کیونکہ صرف یہی نہیں کہ رواقی نزاکت احساس کے قائل نہیں بلکہ قساوت قلبی کو عقل و دانش کی ایک ضروری شرط سمجھتے ہیں۔ مثلاً مشہور رواقی سینیکا کہتا ہے: دوسروں کے دکھ درد یا مفلوک الحالی سے درد غم یا تکلیف محسوس کرنا کمزوری ہے جو دانش وروں کے شایان شان نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ کسی شے کو بھی اہل خرد کے وقار اور متانت کو متزلزل نہیں کرنا چاہیے۔''[۱۶]

زینو کلبی فلسفی کریٹیز کا شاگرد تھا۔ ضبط نفس دینوی معاملات میں بے اعتنائی اور بے نیازی کا رویہ کلبی اقدار تھیں جنھیں رواقیوں نے بھی قبول کیا۔ گویا رواقیت کے بنیادی نظریات کلبیوں سے مستعار ہیں۔ جذبہ رواقیوں کے نزدیک روح کا مرض ہے اسے شخصیت سے نکال باہر کرنا ضروری ہے۔ عقل (دانش) ہی خیر برترین ہے۔ جذبات پر قابو، عزم و حوصلہ اور انصاف جیسے شخصی فضائل کو رواقیت میں ایک خاص درجہ حاصل ہے کیونکہ رواقیوں کے نزدیک یہ دانش کے وسیلۂ اظہار یعنی تفکر سے جنم لیتی ہیں۔ سماجی روابط میں رواقیوں نے دوستی کو بہت اہمیت دی ہے۔ رواقیوں کے اس عقیدے کو مؤرخین فلسفہ نے مناسب اہمیت نہیں دی کہ آدمی دنیا کا شہری ہے اور ایک عالمی

ریاست ہی سیاسی اختیار و اقتدار کی فطری اور جائز صورت ہے۔

روایات

''انسانی زندگی میں کچھ ایسے طور طریقے، کچھ
ایسی قدریں، کچھ ایسے تصورات جن پر سب
لوگ بنیادی طور پر متفق ہوں اور افراد جن کو اپنا
آدرش یا آئیڈیل مان لیں وہ روایات کہلاتی
ہیں۔ تہذیب اور کلچر انہی کے مجموعے کا نام
ہے۔''[۱۷]

(نیز دیکھیے: ادبی روایت)۔

روایت پرستی

روایت پرستی کو احترام روایت کا مترادف نہیں سمجھنا چاہیے۔ احترام روایت صحت مند ذہن کا ایک صحت مند رجحان ہے جس میں معقول تغیر و ترمیم، خوش آئند اصلاح و تنقیح اور نئے تجربات کی گنجائش وضرورت سے انکار نہیں کیا جاتا۔ بلکہ روایت کے صالح اور صحت مند عناصر کی حفاظت کے ساتھ ساتھ نئے تجربات کو بھی خوش آمدید کہا جاتا ہے جبکہ روایت پرستی ایک جامد اور بے لچک طرزِ عمل ہے۔ جس میں روایت کے مضر اور مردہ پہلوؤں کو بھی روایت کے صالح اور صحت مند پہلوؤں کے برابر جگہ دی جاتی ہے اور ان کی حفاظت وحمایت میں ہٹ دھرمی کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ یہ بات ایک مثال سے روشن ہو جائے گی۔ عرب شاعر اپنی شاعری میں اطلال کا ذکر کیا کرتے تھے۔ اطلال کے معنی ہیں خیموں کے اکھاڑ لیے جانے پر ان کے آثار جو اس امر کا ثبوت بہم پہنچاتے ہیں کہ قافلہ (جس میں شاعر کی محبوبہ بھی شامل تھی) یہاں اُترا تھا۔ اطلال کا ذکر ایک روایت بن گیا ہے اور شعراء اطلال کا ذکر کر کے روتے دھوتے رہے۔ یہ ایک مسلم سانچا تھا جو عرب زندگی سے مطابقت بھی رکھتا تھا۔ اگرچہ خلفائے بنو عباس کے عہد میں بغداد میں زندگی کا روپ عرب کی بدویانہ زندگی سے یکسر مختلف تھا اور شعراء اطلال کا ذکر محض روایتاً کیا کرتے تھے اور اس میں چنداں قباحت بھی نہ تھی کیونکہ یہ محض ایک ادبی سانچا تھا۔ آج بھی شعرائے اُردو محمل کا ذکر کرتے ہیں اور اس روایتی سانچے سے استفادہ کر لیتے ہیں لیکن خلیفہ ہارون الرشید کی روایت پرستی ملاحظہ ہو کہ اس نے اپنے دربار کے ملک الشعراء ابونواس کو اس بنا پر زندان میں ڈال دیا کہ وہ شاعری میں اطلال کی اہمیت کا منکر تھا اور قصائد کی تشبیب میں اطلال کے بجائے شراب کا ذکر کرنا چاہتا تھا۔ وجہ عتاب یہ نہ تھی کہ ابونواس شراب کا ذکر کرتا تھا بلکہ یہ تھی کہ وہ اطلال کی روایت کی پرواہ نہیں کرتا تھا۔[۱۸]

روزمرہ

''روزمرہ بیان کے اس اسلوب اور بول چال کو
کہتے ہیں جو اہلِ زبان استعمال کرتے ہیں۔
اس کے خلاف استعمال غلط سمجھا جاتا ہے۔''[۱۹]

مولانا شبلی نعمانی کہتے ہیں:

''جو الفاظ اور جو خاص ترکیبیں اہلِ زبان کی
بول چال میں زیادہ مستعمل اور متداوّل ہوتی
ہیں ان کو روزمرہ کہتے ہیں۔''[۲۰]

بالفاظ دیگر روزمرہ دو یا دو سے زیادہ الفاظ کا مرکب ہوتا ہے جسے اہلِ زبان اپنی بول چال میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً پان سات اہلِ زبان کا روزمرہ ہے۔ اگر چھ آٹھ کہیں تو غلط ہوگا۔ بلا ناغہ روزمرہ ہے۔ بے ناغہ کہیں تو خلاف روزمرہ ہے۔ لہٰذا غلط تصور ہوگا۔ آئے دن روزمرہ ہے۔ آئے روز کہیں تو یہ

خلاف روزمرہ ہے۔اس لیے غلط قرار دیا جائے گا۔

مرزا غالب تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''شست بستن جب ظہوری کے ہاں ہے تو باندھیے یہ روزمرہ ہے اور ہم روزمرہ میں ان کے پیرو ہیں۔''[۲۱]

تفتہ ہی کے نام ایک اور خط میں لکھتے ہیں:

''نیم گناہ و نیم نگاہ و نیم ناز، یہ روزمرہ اہلِ زبان ہے۔نیم یعنی اندک۔ورنہ گناہ کا آدھا اور نگاہ کا ادھواڑ اور ناز آدھا، یہ مہملات میں سے ہے۔ان چیزوں کا مناصفہ کیا۔''[۲۲]

روحِ عصر

(ZEITGEIST)

Zeitgeist جرمن لفظ ہے جو Zeit (وقت) اور geist (روح) سے مرکب ہے۔اُردو میں اس کا ترجمہ روحِ عصر کیا جاتا ہے۔روحِ عصر فلسفۂ تاریخ کی اصطلاح ہے۔اس سے مراد کسی دور کا وہ غالب رجحان (یا وہ خاص طرزِ فکر و احساس ہے) جو اس دور یا نسل کے سیاسی نظریات، سماجی روابط، اخلاقی عقائد، معاشی تصورات، علمی سرگرمیوں اور ادبی تخلیقات میں ایک مؤثر عامل کے طور پر سرایت کر جاتا ہے اور باشعور لوگ زندگی کے ہر شعبے میں اس کے مؤثرات کا سراغ لگا سکتے ہیں۔ لیکن عالمی سطح پر زندگی کو متاثر اور متغیر کرنے والے تمام رجحانات میں سے کسی ایک کو بنیادی اہمیت دے کر دوسرے رجحانات کو اس کے فروغ قرار دینا حقیقت کو سمجھنے کے لیے نہایت ضروری مگر بہت مشکل کام ہے اور اس میں قدم قدم پر اختلاف کی گنجائش موجود ہے۔سیّد علی عباس جلال پوری اس اصطلاح کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جب ہم کسی تاریخی دور کے سیاسی، عمرانی، اقتصادی، علمی اور فنی عوامل و مؤثرات کا ذکر ایک واضح اور جلی رجحان یا اجتماعی رُخ کی روشنی میں کریں گے تو ہم کہیں گے کہ یہ رجحان یا رُخ اس تاریخی دور کی روح ہے۔روحِ عصر کی کسی مخصوص ترجمانی پر، سب مفکرین کا متفق ہونا ضروری نہیں ہے۔''[۲۳]

گویا روحِ عصر سے مراد ہے وہ غالب ترین اجتماعی رجحان یا خصوصیت یا مزاج جس کی بنا پر ایک عصر دوسرے عصر سے ممیّز ہوتا ہے۔مختلف قسم کی طبائع رکھنے والے فنکار اپنی تمام تر انفرادیت کے باوجود ایک دور کے آدمی معلوم ہوتے ہیں تو اس کی یہ وجہ ہے کہ ان کے کلام میں انفرادی اختلافات کے باوجود روحِ عصر کا بھی دخل ہوتا ہے۔

روشن خیال، روشن خیالی

روشن خیال عام طور پر اس شخص کو کہا جاتا ہے جو اندھا دھند تقلید اور رواج پرستی کے بندھنوں سے آزاد ہو اور اخلاقی و معاشرتی آداب و اطوار کو عقل و دانش کی روشنی میں ایسے نئے سانچوں میں ڈھالنے کا متمنی ہو جو قومی یا بین الاقوامی سطح پر نئے تقاضوں کے مطابق ہوں۔

سرسیّد احمد خاں مسلمہ طور پر ایک روشن خیال شخص تھے اور روشن خیالی ان کی تحریک کی ایک بنیادی خصوصیت تھی۔

رومان

اُردو میں رومانس اور رومانیت کے مقابلے میں رومان کے ایک محدود معنی ہیں جن میں حسن فطرت کی دلآویزیوں،

نسوانی حسن کی دلفریبیوں اور نزاکت و نفاست کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ایسی تخلیقات کو ایک خاص قسم کی پُرکیف اور سرور آگیں فضا بھی احاطہ کیے ہوئے ہوتی ہے۔ جب اختر شیرانی کو شاعر رومانی کہا جاتا ہے تو رومان کے یہی معنی مراد ہوتے ہیں۔

رومانس

(ROMANCE)

پہلے پہل یہ لفظ قدیم فرانسیسی زبان کے لیے استعمال ہوتا تھا۔ بعد میں قدیم فرانسیسی کے علاوہ رومانس کا اطلاق اسپینی، اطالوی، پرتگالی اور رومانین پر بھی ہونے لگا کیونکہ یہ بھی رومن (لاطینی) سے بنی تھیں۔

ایک زمانے میں رومانس کا اطلاق ہر فرانسیسی ادب پارے پر ہوتا تھا۔ چونکہ ان ادب پاروں میں سے بیشتر سورماؤں کے کارہائے نمایاں پر مشتمل تھے اس لیے بعد میں لفظ رومانس ایک اصطلاح کے طور پر کسی بھی زبان کے ایسے قصوں کے لیے مخصوص ہو گیا جن میں سورماؤں کی مہمات کا ذکر ہو۔

پیئرز سائیکلوپیڈیا کا بیان ہے کہ قرون وسطیٰ کی ابتدا میں رومانس سے وہ منظوم فرضی قصے مراد لیے جاتے تھے جو کسی سورما کی مہمات سے متعلق ہوتے تھے۔ ان قصوں کی بیشتر دلچسپی کرداروں کی بجائے واقعات میں ہوتی تھی اور واقعات بعض اوقات مافوق الفطرت ہوتے تھے۔ ایسے رومانوں میں سب سے زیادہ مشہور ایک فرانسیسی قصہ Chanson de Roland ہے۔ قرون وسطیٰ کے اواخر تک رومانس کے تصور میں اتنی وسعت پیدا ہو چکی تھی کہ اس کے لیے منظوم ہونا شرط نہیں رہا تھا۔ چنانچہ رومانس نثر میں بھی لکھے گئے۔ سولھویں صدی میں رومانس کی اصطلاح ایسے منظوم یا مشہور قصے کے لیے استعمال ہوتی تھی جس کے مناظر و واقعات حقیقی زندگی کے مناظر و واقعات سے مختلف اور ہٹے ہوئے ہوں۔ سرفلپ سڈنی کی آرکیڈیا (۱۵۹۰) جو اس نے اپنی بہن کی تفریح طبع کے لیے تحریر کی اسی قسم کا رومانس ہے۔ آج کل یہ لفظ بڑی حد تک اپنی اصطلاحی قطعیت کھو چکا ہے اور ایسے قصوں کے لیے استعمال ہوتا ہے جو کسی حد تک خلاف قیاس واقعات پر مشتمل ہوں۔ ہنری رائیڈر ہیگارڈ نے انیسویں صدی کے ربع آخر میں ایسے بہت سے رومانس تصنیف کیے تھے۔[۲۴]

رومانیت،رومانویت

(ROMANTICISM)

کلاسیکیت اور رومانیت دراصل دو متضاد ادبی رجحان ہیں۔ وفور جذبات، آزادہ روی، نرگسیت، انانیت، انفرادیت پسندی، وسعت طلبی، فطرت پرستی، جدت طرازی، جوش و ہیجان، قرون وسطیٰ سے دلچسپی، فلسفیانہ تصوریت و مثالیت، ادبی، معاشرتی اور سیاسی قیود کے خلاف بغاوت، مافوق الفطرت، تحیرافروز اور پُراسرار امور سے دلچسپی، تصوف سے شغف، جبلی طرزِ عمل اور غیر متمدن فطری زندگی کی طرف مراجعت، پُرجوش جذبات کا بے ساختہ اظہار، ہیئت پر مواد کی ترجیح، طریقۂ راسخۂ قدما سے انحراف، عقل پر وجدان کی ترجیح، فطرت پسندی اور تخیل کی فراوانی رومانویت کے نمایاں خدوخال ہیں۔ مختلف نقادوں نے رومانیت کے جن خصائص و رجحانات کو اس کی پہچان قرار دیا ہے، انگریزی نقاد ایبر کرومبی نے اپنے مقالہ Romanticism میں ان کی فہرست اس طرح مرتب کی ہے:

(الف) روح آزادی اور فطرت کی طرف مراجعت

(ب) فطرت کے خلاف بغاوت اور خارق عادت چیزوں

سے دلبستگی

(ج) تکنیکی خلوص

(د) اجتماعی ابتری کی آئینہ داری

(ہ) ماضی کا احیاء

(و) ہیئت کی طلسم شکنی

(ز) فرد کا روایت کے خلاف اعلان جنگ [۲۵]

سیّد عابد علی عابد لکھتے ہیں کہ انگلستان میں رومانویت کی تحریک کی بڑی بڑی خصوصیات یہ تھیں:

(۱) جذباتیت (شیلی)

(۲) مناظر فطرت سے دلچسپی (ورڈز ورتھ)

(۳) ماضی اور خصوصاً قرون وسطیٰ میں دلچسپی (قوطی یا گاتھک ناول نیز سکاٹ)

(۴) تصوف (بلیک)

(۵) انفرادیت پسندی (بائرن)

(۶) نوکلاسیکی رجحانات اور ہر طرح کے قوانین سے بغاوت

(۷) دیہاتی زندگی سے دلچسپی (گولڈ سمتھ)

(۸) مناظر فطرت میں غیر منظّم، عجیب و غریب اور وحشی عناصر سے دلچسپی

(۹) تخیل کی مکمل آزادی جو بعض اوقات بے راہ روی بن جاتی ہے۔

(۱۰) ان کوائف اور مظاہر سے لگاؤ جو فطرت سے قریب تر ہیں، اس سے قطع نظر کہ ان میں شائستگی کا عنصر موجود ہے کہ نہیں۔

(۱۱) انسانی حقوق کے حصول کے لیے جدوجہد کا جذبہ (برنز۔ بائرن)

(۱۲) حیوانات کی زندگی سے دلچسپی (کوپر)

(۱۳) جذباتی المیت (کیٹس، شیلے)

(۱۴) ناول نویسی میں جذبات نگاری (رچرڈسن)۔ [۲۶]

گورکی نے رومانیت کے دو مختلف رجحانات کا ذکر کیا ہے۔ انفعالی رومانیت جو زندگی کے تلخ حقائق سے ایک قسم کا فرار ہے اور عملی رومانیت جو زندگی کی تلخیوں کو دور کرنے کے لیے عزم واستقلال بخشتی ہے:

> ''ایک تو ہے انفعالی رومانیت جو یا تو یہ کوشش کرتی ہے کہ حقیقت پر ایسا رنگ چڑھایا جائے کہ لوگ اس سے مطمئن ہو جائیں یا پھر لوگوں کی توجہ حقیقت کی طرف سے ہٹانے کی کوشش کرتی ہے اور انھیں لبھاتی ہے کہ وہ اپنی داخلی دنیا میں یا محبت اور موت اور ''زندگی کے ہولناک معمے'' کے خیالات میں بیکار اُلجھے رہیں یا ایسے مسئلوں سے جھگڑتے رہیں جو تفکر اور خیال آرائی سے کبھی حل نہیں ہو سکتے بلکہ صرف سائنس کی تحقیقات سے۔ اس کے برعکس عملی رومانیت انسان کی خواہشات حیات کو تقویت دیتی ہے اور اسے حقیقت کے مظالم کے خلاف بغاوت پر اُبھارتی ہے۔'' [۲۷]

ایبر کرومبی نے عینیت اور مثالیت کو فلسفے کا رومانی پہلو قرار دیا ہے۔

رومانی تنقید

(ROMANTIC CRITICISM)

رومانی تنقید رومانی تحریک ہی کا نظریاتی پہلو ہے۔ سکاٹ جیمز نے لان جائی نس کو اوّلین رومانی نقاد قرار دیا ہے۔

رومانیت کی تحریک سے وابستہ شعرا میں ورڈز ورتھ، کالرج اور شیلی نقادوں کی حیثیت سے بھی معروف ہوئے اور انہی کے افکار سے رومانی تنقید کے خدوخال روشن ہوئے۔ رومانی تنقید میں فنکار کی عظمت کو جانچنے کے لیے روایتی سانچوں اور عروض و بیان کی جکڑ بندیوں کے بجائے فنکار کے جوش تخلیق، الہام، تخیل، حسن آفرینی، ترسیل مسرت، جذبات اور اظہارِ جذبات کو اہمیت دی جاتی ہے تاکہ قاری کو الہام کے ان سرچشموں تک پہنچایا جا سکے جو کسی تخلیق کے وجود، اس کے حسن اور اس کی مسرت بخشی کا باعث بنے۔ رومانی نقادوں کے نزدیک جذبات کا بے ساختہ اظہار حسن پر منتج ہوتا ہے اور حسن قاری کے لیے مسرت کا باعث بنتا ہے۔ مسرت ادب پارے کی غایت ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نظریے کے ڈانڈے بالآخر ادب برائے ادب کے نظریے سے مل جاتے ہیں۔ چنانچہ رومانی تنقید کے نظریے پر ادب برائے زندگی کے حامیوں اور بالخصوص مارکسی نقادوں نے سخت تنقید کی ہے۔ نفسیات اور حیاتیات جیسی علوم کی ترقی نے احساس، جذبہ اور جبلت جیسی مصطلحات اور ان سے وابستہ رومانی تصورات کو جو رومانی نقادوں نے عام کیے تھے، بہت نقصان پہنچایا اور اس طرح رومانی تنقید ی حکایت ماضی ہو کر رہ گئی۔

مآخذ:

تنقیدی دبستان از سلیم اختر

Making of Literature Critical Approaches to Literature.

رومانی طربیہ

(ROMANTIC COMEDY)

رومانی طربیہ، طربیہ ڈرامے کی ایک قسم ہے، جو زیادہ تر باوقار اور سنجیدہ جذبات محبت کے باعث ناظرین کے لطف و انبساط کا باعث بنتی ہے۔ رومانی طربیہ شیکسپیئر کے طربیوں کی بدولت تکمیل اور عظمت کے درجے کو پہنچا As you like it اور مرچنٹ آف وینس اسی قسم کے ڈرامے ہیں۔ رومانی طربیہ میں عام طور پر ڈرامائی واقعات کا محرک جذبہ محبت ہوتا ہے۔ بیرون در سرگرمیوں کی کثرت ہوتی ہے۔ ہیروئن خاصی حد تک مثالی اوصاف کی مالک ہوتی ہے۔ اسے کسی خاص موقع پر مردانہ لباس میں بھی پیش کیا جاتا ہے۔ محبت کی راہ میں بڑی بڑی مشکلات آتی ہیں۔ خوشگوار انجام اور شاعرانہ عدل و انصاف اسے طربیہ بناتا ہے۔ شیکسپیئر کے عہد میں رومانی طربیوں کا پلاٹ عام طور پر اطالوی کہانیوں سے مستعار لیا جاتا تھا۔

مآخذ:

اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔

رہس

رہس ایک قسم کا ناٹک ہے جس میں رقص و سرود کے علاوہ تھوڑی سی اداکاری کی بھی گنجائش ہوتی ہے۔ اگرچہ رام لیلا اور کرشن لیلا کی ڈرامائی سرگرمیاں برصغیر میں موجود تھیں لیکن ان کا مزاج بہرحال مذہبی تھا۔ چنانچہ عوام کی تفریحی ضروریات نے رہس کو رواج دیا۔ اگرچہ بعض رہس ہندوؤں کے مذہبی موضوعات اور ہندو دیومالا سے وابستہ تھے لیکن مزاج کے اعتبار سے وہ بھی سیکولر تھے۔ مثلاً واجد علی شاہ کا ایک رہس رادھا کنھیا ہے۔ اس کا تعلق ہندو دیومالا سے ظاہر ہے لیکن اس کے مواد اور انداز پیش کش میں تفریحی عنصر ہی کا غلبہ ہے۔ رہس میں مناظر، پلاٹ اور مکالموں کی چنداں اہمیت نہیں ہوتی۔ پلاٹ بہت معمولی ہوتا ہے اور پلاٹ کا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ رقص و نغمہ کے مواقع مہیا کرے۔

واجد علی شاہ نے جو رہس کے ممکنات کو محسوس کیا تو اس پر پوری توجہ صرف کی۔ چھتیس رہس تصنیف کیے جن میں سے بعض مصنف کی ہدایات کے تحت شاہی ساز و سامان کے ساتھ سٹیج بھی کیے گئے۔ کہا جاتا ہے کہ اُردو ڈراما کا نقش اوّل یہی رہس ہیں۔ عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

''ان رہسوں کی پیش کش کے دوران میں سلطان نے اپنی ایک مثنوی افسانہ عشق کو بھی اس طرز پر تیار کرایا اور تمثیل کیا......اُردو ڈراما کا پہلا نقش افسانہ عشق تھا جو رہس یا اوپیرا کی شکل میں پیش کیا گیا اور اس طرح اُردو کے سب سے پہلے ڈراما نگار سلطان واجد علی شاہ تھے اور ان کے بعد سیّد امانت لکھنوی نے دوسرا نقش اندر سبھا پیش کیا۔''[۲۸]

اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''واجد علی شاہ کے یہ رہس بلاشبہ ان کی ذاتی تفریح کے سامان تھے لیکن انھیں صیغۂ راز میں تو نہیں رکھا گیا تھا کہ عوام کو ان کی ہوا نہ لگنے پائے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ لکھنؤ کے خاص ماحول اور فضا نے ان رہسوں سے شہ پا کر ایک عوامی رہس اختیار کیا جس کا پہلا نمونہ اندر سبھا ہے۔''[۲۹]

اور اندر سبھا کو اُردو ڈرامے کا نقش اوّل تسلیم کیا جاتا ہے۔

رئیس المتغزلین

مولانا حسرت موہانی کو ان خدمات کے اعتراف کے طور پر جو انھوں نے صنف غزل میں انجام دیں رئیس المتغزلین کہا جاتا ہے۔ گویا یہ ان کا لقب ہے۔

ریختہ

ریختہ شروع میں موسیقی کی ایک اصطلاح تھی اور اسے شاید امیر خسرو نے وضع کیا تھا۔ پروفیسر محمود شیرانی کتاب چشتیہ کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''اس اصطلاح سے موسیقی میں یہ مقصد قرار پایا کہ جو فارسی خیال ہندوی کے مطابق ہو اور جس میں دونوں زبانوں کے سرود ایک تال اور ایک راگ میں بندھے ہوں اس کو ریختہ کہتے ہیں۔''[۳۰]

جلد ہی اس کا اطلاق ایسے کلام منظوم پر ہونے لگا جس میں دو زبانوں ہندی، فارسی کا اتحاد ہو، مثلاً آدھا مصرع فارسی میں، آدھا ہندی میں یا ایک مصرع فارسی میں ایک ہندی میں۔ پھر گیارھویں صدی میں ریختہ کا لفظ اُردو شاعری کے لیے استعمال ہونے لگا اور مدتوں استعمال ہوتا رہا۔

یوں ریختہ ولی کا جا کر اسے سنائیو
رکھتا ہے فکر روشن جوانوری کی مانند

ولی

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بزبان دکنی تھی

قائم

جو یہ کہے کہ ریختہ کیونکہ ہو رشک فارسی
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ یوں

غالب

لیکن ریختہ کی اصطلاح اُردو شاعری تک محدود نہ رہی بلکہ زبان اُردو کے لیے بھی استعمال ہونے لگی۔ پروفیسر شیرانی

نے اس کی یہ وجہ بیان کی ہے:

''ریختہ سے مراد اگر چہ ولی اور سراج کے ہاں نظم اُردو ہے لیکن دہلویوں نے بالآخر اس کو زبان اُردو کے معنی دے دیے اور یہ معنی قدرتاً پیدا ہو گئے ۔ اس لیے کہ ان ایام میں اُردو زبان کا تمام تر سرمایہ نظم ہی میں تھا۔ جب نثر پیدا ہوگئی تو یہی اصطلاح اس پر صادق آ گئی۔ اس طرح ریختہ قدرتاً اُردو زبان کا نام ہو گیا۔''[۳۱]

ریختی

بعض نقادوں نے ہاشمی بیجاپوری، خاکی، قلی قطب شاہ اور شاہی کے ہاں ریختی کا سراغ لگانے کی کوشش میں ان کے کلام کے بعض حصوں کو محض اس بناء پر ریختی قرار دے دیا ہے کہ ان میں اظہار عشق عورت کی جانب سے ہے۔ ڈاکٹر عندلیب شادانی اس صورت حال سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ریختی میں عاشق اور محبوب دونوں عورت ہیں جب کہ دکنی شاعری میں عورت کا محبوب مرد ہے۔ دکنی شعراء نے ہندی شاعری سے متاثر ہو کر عورت کو عاشق اور مرد کو محبوب قرار دیا ہے۔ بعض تذکرہ نگاروں نے جب یہی صورت بعض ریختوں میں دیکھی تو دکنی شعراء کے کلام کو بھی ریختی کہہ دیا۔ اگر یہ ریختی ہے تو ہندی کی پوری شاعری ریختی ہے۔''[۳۲]

سعادت یار خان رنگین سے پہلے قیس اور محشر دور ریختی گو شعراء کا ذکر ملتا ہے مگر ریختی کے خدوخال چونکہ رنگین ہی کی ریختی سے معین ہوئے اس لیے رنگین ہی کو ریختی کا موجد قرار دیا جانا مناسب ہوگا۔

ریختی کے سلسلے میں درج ذیل باتیں یاد رکھنے کی ہیں:

''ریختی کا مقصد یہ ہے کہ عورتوں کی زبان میں عورتوں کے جذبات ادا کیے جائیں۔ چنانچہ ریختی کی بنیاد دو باتوں پر ہے۔ عورتوں کی زبان اور عورتوں کے جذبات۔

رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

''عورتوں کی زبان بالذات کوئی مذموم بات نہیں مگر خرابی یہ ہوئی کہ اس قسم کے اشعار جذبات نفسانی برانگیختہ کرنے کی غرض سے کہے جاتے ہیں۔''[۳۳]

مولانا ناشر لکھنؤی لکھتے ہیں:

''خرابی یہ ہوئی کہ اس کی بنیاد ہی بدکاری کے جذبات اور بے عصمتی کے خیالات پر تھی۔ اس لیے ریختی گویوں کا قدم ہمیشہ جادۂ تہذیب و اعتدال سے باہر ہو گیا۔''

ڈاکٹر عبادت بریلوی کے نزدیک:

''ریختی ایک جاگیردارانہ دور کے بگڑے ہوئے عیش پرستانہ سماجی ماحول کی پیداوار تھی جس کے نتیجے میں سماج کے افراد جنسی اعتبار سے بے اعتدالیوں کا شکار ہو گئے تھے اور اس میں عورتوں کی طرف سے بوالہوسی کے جذبات کو انھیں کی زبان میں پیش کر کے اپنے آپ کو تسکین پہنچایا کرتے تھے۔''

ریڈیائی ڈراما، ریڈیوڈراما

دیکھیے: نثری ڈراما۔

ریویو

دیکھیے: ''تبصرہ''۔

(ز)

زرخیز زمین

دیکھیے: ''زمین''۔

زمین

''بحر و ردیف و قافیہ وغیرہ کہ دراں شعر گفتہ شود۔'' (بہار عجم)[1]

''زمین غزل سے مراد ردیف و قافیہ ہے مع قید بحر کے۔'' (نجم الغنی)[2]

ان اقتباسات سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ زمین صرف ردیف و قافیہ کا نام نہیں بلکہ بحر بھی زمین کے مفہوم میں شامل ہے۔ اگرچہ عام تحریر و تقریر میں جب کسی معروف زمین کا ذکر کیا جائے تو صرف ردیف و قافیہ بتانے پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ ایسی زمین جس میں اچھے اشعار جنم دینے کی صلاحیت موجود ہو زرخیز زمین کہلاتی ہے اور جس زمین کے ردیف و قافیہ میں مضمون سجھانے کی اہلیت نہ ہو اسے سنگلاخ زمین کہا جاتا ہے۔ اچھی اور نئی زمینیں نکالنا بہت مشکل کام ہے۔ چنانچہ میر انیس اس بات پر فخر کا اظہار کرتے ہیں کہ انھوں نے نئی اور عمدہ زمینیں نکالی ہیں:

سدا ہے فکر ترقی بلند بینوں کو
ہم آسمان سے لائے ہیں ان زمینوں کو

زندہ دلان پنجاب

سب سے پہلے سرسیّد احمد خاں نے اہل پنجاب کو زندہ دلان پنجاب کہا تھا۔ یہ ایک قسم کا خراجِ تحسین تھا۔ چنانچہ ریاض خیرآبادی اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

''پچاس سال ہوئے سرسیّد مرحوم نے زندہ دلان پنجاب کا فقرہ لکھ کر پنجاب کو اور صوبوں سے امتیازی حالت میں ظاہر کیا تھا۔ ممکن ہے اس وقت کی تعلیمی سرگرمیاں لاہور کو گل سرسبد بنائے ہوں مگر دیکھتے ہی دیکھتے تمام اصناف میں پنجاب نے اپنی زندہ دلی سے قابو حاصل کرلیا۔ بے اختیار دل سے یہ دُعا نکلتی ہے:

''تری اُٹھان ترقی کرے قیامت کی
ترا شباب بڑھے عمر جاوداں کی طرح''[3]

زور

زور ایک مبہم اور غیر واضح سی تنقیدی اصطلاح ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب نے اس کا اصطلاحی مفہوم معین کرنے کی کوشش کی ہے۔ فرماتے ہیں:

''شاعری جذبات کی تصویر کشی کا نام ہے اور جذبات مادی جسموں کی طرح مشکل اور محدود تو ہوتے نہیں، اس لیے ان کی تصویر میں کچھ دھندلا پن، کچھ کمی رہ جاتی ہے جسے سننے والا اپنے تخیل و تصور کی مدد سے پورا کر لیتا ہے۔ مگر جو چیز تخیل و تصور کو تحریک میں لاتی ہے وہ شعر کے الفاظ اور ان کی بندش ہی میں موجود ہوتی ہے۔ اس قوت تحریک کا نام زور ہے۔ یہ قوت

شعر میں جتنی زیادہ ہوگی اتنا ہی شعر زوردار ہوگا ......جس کلام میں کوئی کیفیت کوئی جذبہ شدت کے ساتھ دکھایا جائے اسے زوردار کہنا درست ہے۔''[۴]

زیبِ مطلع

دیکھیے: ''حسنِ مطلع''۔

(س)

سادگی

مولانا حالی شعر میں سادگی پر بہت زور دیتے تھے اور سادگی کے متعلق ان کے افکار کا خلاصہ یہ ہے:

''سادگی سے صرف الفاظ کی سادگی مراد نہیں بلکہ خیالات بھی ایسے نازک اور دقیق نہیں ہونے چاہئیں جن کے سمجھنے کی عام ذہنوں میں گنجائش نہ ہو۔محسوسات کے شارعِ عام پر چلنا بے تکلفی کے سیدھے راستے سے ادھر ادھر نہ ہونا اور فکر کو جولانیوں سے باز رکھنا اسی کا نام سادگی ہے، سادگی ایک اضافی امر ہے۔ ہوسکتا ہے کہ ایک شعر جو ایک عالم کے لیے سادہ ہو ایک عامی اس کے سمجھنے اور اس کی خوبی دریافت کرنے سے قاصر ہو۔ ایسا سادہ کلام ناممکن ہے جس سے ہر درجے اور ہر طبقے کے لوگ برابر لذت اور حظ اُٹھائیں۔اس لیے ایسا کلام سادگی کے دائرے میں داخل سمجھنا چاہیے جو اعلیٰ اور اوسط درجے کے آدمیوں کے نزدیک سادہ ہو خواہ ادنیٰ درجہ کے لوگ اس کی اصل خوبی سمجھنے سے قاصر ہوں۔مولانا حالی کے نزدیک سادگی کا اصل معیار یہ ہے کہ خیال کیسا ہی بلند اور دقیق ہو مگر پیچیدہ اور ناہموار نہ ہو اور الفاظ جہاں تک ممکن ہو محاورہ اور روزمرہ کی بول چال کے قریب ہوں۔غرضیکہ شعر پڑھنے والے کو ایسی ہموار اور صاف سڑک ملنی چاہیے جس پر وہ آرام سے چلا جائے۔''

سادیت

(SADISM)

''کونٹ دی سادے (۱۷۴۰ء تا ۱۸۱۴ء) سے منسوب ایک قسم کی جنسی کجروی جس کے مبتلا کو معشوق کو جسمانی ایذا دینے میں لطف آتا ہے۔''[۲]

عبدالحق کے مطابق:

''سادیت ایک نفسیاتی بیماری یا اُلجھاؤ ہے جس میں مریض دوسروں کو ایذا دے کر آسودگی محسوس کرتا ہے۔ نفسیات کا دعویٰ ہے کہ اس کجروی کی جڑیں فرد کی جنسی زندگی میں ہوتی ہیں۔بعض لوگ جنسی آسودگی سے اس وقت تک ہمکنار نہیں ہوسکتے جب تک وہ فریق ثانی (یا نیابتاً اور علامتاً کسی اور کو) ایذا نہ پہنچالیں۔ جنسی نفسیات کے محدود معنوں میں یہی کجروی سادیت کہلاتی ہے۔''[۳]

ساقی نامہ

ساقی نامہ کا اطلاق مثنوی کے قالب اور بحر متقارب مثمن

محذوف الآخر یا مقصور الآخر میں کہے ہوئے ایسے اشعار پر ہوتا ہے۔ جس میں طلب شراب کی غرض سے ساقی سے خطاب ہو۔ نظامی گنجوی کو ساقی نامہ کا بانی کہا جاتا ہے۔ نظامی کے شرف نامہ کی ہر نئی داستان فصل یا باب کا آغاز دو شعروں پر مشتمل ساقی نامہ سے ہوتا ہے۔ ساقی نامہ میں شراب محض شراب بھی ہوسکتی ہے اور مجازاً کسی اور معنی مثلاً عرفان و آگہی کا استعارہ بھی۔ ساقی سے خطاب اور طلب شراب کے بعد جو ایک قسم کی خمریہ تمہید ہے، شاعر کبھی علم و عرفان کی بات کرتا ہے، کبھی اخلاق و حکمت کو موضوع بناتا ہے، کبھی کہانی سناتا ہے، کبھی پند و موعظت سے کام لیتا ہے، کبھی عیش و نشاط کی ترغیب دیتا ہے اور کبھی اسرار حیات سے پردہ اُٹھاتا ہے۔

بہت سے شعرا نے نظامی کی تقلید میں مثنوی کہتے ہوئے ہر نئی داستان یا باب کا آغاز ساقی نامہ سے کیا ہے۔ مثنوی سحر البیان میں میر حسن نے بھی نظامی کی تقلید میں ابواب و فصول کا آغاز ایک آدھ خمریہ شعر سے کیا ہے، جیسے:

خوشی سے پلا مجھ کو ساقی شراب
کوئی دن میں بجتا ہے چنگ و رباب

کدھر ہے، تو اے ساقی گلبدن
دھری آج اس شمع رو کی لگن

ساقی نامے داستانوں سے الگ، جداگانہ اور مستقل حیثیت میں بھی لکھے گئے ہیں۔ مثلاً علامہ اقبال کا ساقی نامہ جو بال جبریل میں شامل ہے کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ آل احمد سرور نے اس نظم کو ان الفاظ میں خراجِ تحسین ادا کیا ہے:

''یہ ساقی نامہ اقبال کی بہترین نظموں میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔ یہاں شاعر ساقی سے جو شراب مانگتا ہے وہ زندگی، حرکت، عمل، خودی کی بلندی اور انسان کی معراج سے عبارت ہے...... اقبال کیا مانگتے ہیں؟ ملاحظہ ہو:

وہ مے جس سے روشن ضمیر حیات
وہ مے جس سے ہے مستیٔ کائنات
وہ مے جس سے ہے سوز و ساز ازل
وہ مے جس سے کھلتا ہے راز ازل
اُٹھا ساقیا پردہ اس راز سے
لڑا دے ممولے کو شہباز سے[۴]

حافظ شیرازی نے بھی مستقل اور جداگانہ نظم کی حیثیت سے ساقی نامہ لکھا ہے۔ اس ساقی نامہ میں مغنی نامہ کے اشعار بھی شامل ہیں مگر عنوان ساقی نامہ ہی دیا گیا ہے۔[۵]

ظہوری کا ساقی نامہ مشہور ہے۔ مولانا شبلی نعمانی اس ساقی نامہ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ظہوری کا ساقی نامہ نازک خیالی، موشگافی، مضمون بندی کا طلسم ہے۔''[۶]

ساگا

(SAGA)

محدود معنوں میں اس کا اطلاق ان کہانیوں پر ہوتا ہے جن کا تعلق قرون وسطٰی کے آئس لینڈ یا سکینڈے نیویا سے ہو لیکن اب اس اصطلاح کی معنوی حدود میں کسی قدر وسعت پیدا ہوچکی ہے۔ چنانچہ اب ساگا کا لفظ ہر ایسے تاریخی لی جنڈ کے لیے استعمال ہونے لگا ہے جو کسی سورما کے کارناموں سے متعلق ہو اور انسانوں کی کئی نسلوں کا سفر کرتے ہوئے اور بتدریج نشو و نما پاتے ہوئے اس سطح تک آ پہنچا ہو کہ عام لوگ اسے ایک سچا

واقعہ سمجھنے لگے ہوں۔ گویا ساگا کا مقام ایک باقاعدہ تاریخی واقعے اور تراشے ہوئے کسی فرضی قصے کے بین بین ہے۔

انسائیکلوپیڈیا برٹینیکا کے مطابق ادبی اصطلاح کے طور پر ساگا کا لفظ ان سوانح عمریوں کے لیے استعمال ہوتا ہے جو آئس لینڈ (اور ناروے) میں قرونِ وسطیٰ میں لکھی گئیں۔ کنگ ساگا، ساگا کی ایک قسم ہے۔ ان کہانیوں کے ہیرو نویں صدی اور تیرھویں صدی عیسوی کے درمیان ناروے اور اس کے ماتحت علاقوں کے حکمران تھے۔ اس قسم کا قدیم ترین معلوم و موجود ساگا ۱۱۸۰ء میں لکھا گیا جو شاہ ناروے سینٹ اولف (St. Olaf) متوفی ۱۰۳۰ء سے متعلق ہے اور اس کا نام First Staga of St. Olaf. ہے۔

مآخذ:

A Handbook to Literature.
Encyclopaedia Britannica.
The Readers Encyclopaedia.

سانیٹ

(SONNET)

سانیٹ ایک مغربی صنفِ سخن ہے جو چودہ مصرعوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ اطالوی شاعر پیٹرارک نے اس صنفِ شعر کو تکمیل بخشی اور اسے رواج دیا۔ پیٹرارک نے ۳۱۷ سانیٹ لکھے ہیں۔ سانیٹ کی تین قسمیں ہیں:

(الف) **اطالوی سانیٹ**: جس کی مثال ملٹن، ورڈز ورتھ اور کیٹس وغیرہ کے سانیٹ ہیں۔ اس ہیئت میں سانیٹ دو حصوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلا حصہ آٹھ مصرعوں پر اور دوسرا چھ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے حصے میں موضوع کو متعارف کرایا جاتا ہے۔ دوسرے حصے میں اسے نشوونما کے مراحل سے گزارا جاتا ہے۔ پہلے حصے کو Octave کہتے ہیں۔ اس میں قوافی کی ترتیب یہ ہوتی ہے۔

ا ب ب ا   ا ب ب ا

دوسرے حصے کو Sestet کہا جاتا ہے۔ اس میں دو یا تین الگ قافیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ اس حصے کی ترتیب قوافی شاعر کی صوابدید پر منحصر ہے۔ تاہم اس حصے میں قوافی کے حسبِ ذیل نظام عام طور پر دیکھنے میں آتے ہیں۔

۱۔ ج د ج د ج د
۲۔ ج د ہ ج د ہ
۳۔ ج د ہ د ج ہ

ن۔م۔راشد کے سانیٹ ''رفعت'' میں اوّل الذکر ترتیب قوافی ملحوظ رکھی گئی ہے۔

(ب) **شیکسپیئرین سانیٹ**: سانیٹ کی دوسری قسم شیکسپیئرین سانیٹ ہے جس میں پہلے بارہ مصرعے چار چار مصرعوں کے تین بندوں کی شکل میں اور چھ قافیوں میں لکھے جاتے ہیں۔ ہر بند میں دو قافیے استعمال ہوتے ہیں۔ ایک پہلے اور تیسرے مصرعے کے لیے اور دوسرا دوسرے اور چوتھے مصرعے کے لیے۔ آخر میں دو ہم قافیہ مصرعے یا دوسرے لفظوں میں ایک بیت مصّرع کسی الگ قافیے میں لکھ کر اضافہ کر دی جاتی ہے۔ گویا شیکسپیئرین سانیٹ میں کل سات قافیے استعمال ہوتے ہیں اور اس کی ہیئت یہ ہوتی ہے۔

______ ا
______ ب
______ ا
______ ب

______ ج
______ د
______ ج
______ د
______ ہ
______ و
______ ہ
______ و
______ ز
______ ز

اس قسم کے سانیٹ میں آخری دو مصرعے نقطۂ عروج (کلائمکس) کی حیثیت رکھتے ہیں اور نظم کی تکمیل کے علاوہ شدت تاثر کا باعث بھی بنتے ہیں۔

اُردو میں سانیٹ کو متعارف کرانے کا سہرا اختر شیرانی کے سر ہے۔ قیوم نظر اس سلسلے میں لکھتے ہیں:

> ''ایک بیان کے مطابق اُردو میں پہلا سانیٹ راشد نے لکھا تھا لیکن جو سانیٹ عوام کے سامنے شائع شدہ صورت میں آیا وہ اختر شیرانی کا تھا اور یوں سانیٹ کے آغاز کا سہرا اختر شیرانی کے سر بندھا۔''[7]

محمد عظمت اللہ خاں کے مجموعہ کلام سریلے بول میں بھی دو سانیٹ ملتے ہیں۔ انھوں نے سانیٹ کا ترجمہ ''ہفت بیتی'' کیا تھا[8] مگر اس ترجمے کو سندِ قبول حاصل نہ ہوئی۔

سائنٹیفک تنقید

(SCIENTIFIC CRITICISM)

ایسی تنقید کو جو سائنس دان کی سی کامل معروضیت، غیر جانبداری، سائنسی طرزِ فکر اور سائنسی طریق کار سے کام لینے کی مدعی ہو اور تعین قدر اور فیصلے کو اپنے دائرہ کار سے خارج سمجھے سائنٹیفک تنقید کہا جاتا ہے۔ لیکن یہ اصطلاح خاصی مغالطہ آمیز اور مغالطہ انگیز ہے۔ کیونکہ تنقید سائنس نہیں ہوسکتی۔ پسند، ذوق، تاثر، روایت، مقصد، معیار اور اخلاقی مباحث کو تنقید کی دنیا سے خارج نہیں کیا جاسکتا۔ کامل معروضیت اور غیر جانبداری نہ ادب میں ممکن ہے نہ تنقید میں۔

استقرائی تنقید سائنٹیفک ہونے کی مدعی ہے۔ تجزیاتی تنقید کو بھی سائنٹیفک تنقید کے زمرے میں شامل سمجھا جاتا ہے۔ بعض اوقات سائنٹیفک تنقید کی اصطلاح ایک اور معنوں میں بھی استعمال ہوتی ہے یعنی سائنسی علوم (مثلاً عمرانیات، اقتصادیات، حیاتیات اور نفسیات وغیرہ) کی روشنی میں کسی ادب پارے کا تنقیدی جائزہ لیا جائے تو ایسی تنقیدی تحریر کو بھی بعض اوقات سائنٹیفک کہہ دیا جاتا ہے۔

(نیز دیکھیے: استقرائی تنقید)۔

سائنسی طرزِ فکر

استقرائی انداز میں شواہد کی جستجو، ہر معاملے میں علت اور معلول کے رشتوں کی تلاش، معروضی طرزِ فکر اور طریق تحقیق، خوش فہمیوں، عقیدتوں، توہمات، جذباتیت اور ماورائیت سے احتراز، قیاس آرائیوں سے اجتناب اور موجود مواد کو بلا نقد قبول کرنے کی بجائے اسے پرکھنے کا میلان ادبیات کی اصطلاح میں سائنسی طرزِ فکر کہلاتا ہے۔

سبک

> ''سبک شعر اس مخصوص اسلوب نگارش کو کہتے ہیں جس کی پیروی شعرا جماعتی حیثیت میں کرتے ہیں۔ کسی اسلوب نگارش کی پیروی کے

لیے ضروری ہے کہ مضمون کی بندش ایک سی ہو،
ایک جیسی تشبیہوں اور استعاروں سے کلام مزین
ہو، ایک انواع شعر پر طبع آزمائی کی جائے اور
اندازِ فکر بھی ایک سا ہو۔"[۹] (مقبول بیگ بدخشانی)

فارسی میں سبک کی اصطلاح دبستان کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتی ہے، فارسی شاعری کے حسبِ ذیل سبک گنوائے جاتے ہیں:

(۱) سبک عرب۔
(۲) سبک خراسانی۔
(۳) سبک عراق۔
(۴) سبک ہندی۔

لیکن یاد رہے کہ دبستان کی اصطلاح کے برعکس سبک کی اصطلاح فارسی کی تنقیدی تحریروں میں کسی خاص شاعر کے انداز و اسلوب کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے۔

(نیز دیکھیے: دبستان، سبک عرب، سبک خراسانی، سبک عراقی اور سبک ہندی)۔

سجع

سجع کے لغوی معنی ہیں بلبل اور قمری جیسے خوش لہجہ پرندوں کی آواز اور ادبیات کی اصطلاح میں سجع سے مراد ہے ایک فقرے کے تمام الفاظ یا بیشتر الفاظ کا دوسرے فقرے کے تمام یا بیشتر الفاظ سے علی الترتیب ہم وزن اور ہم قافیہ ہونا جیسے دریائے لطافت کی یہ عبارت:

"یونڈا پھیکا اتنا برا کہ جس کی برائی بیان سے
باہر ہے۔ یونڈا میٹھا ایسا بھلا کہ اس کی بھلائی
گمان سے بڑھ کر ہے۔"

ان خاص معنوں میں سجع صنعت ترصیع سے مماثل ہے یعنی نظم میں اگر یہ صنعت آئے تو اسے ترصیع کہیں گے اور نثر میں واقع ہو تو اسے سجع کہا جائے گا۔ لیکن سکاکی وغیرہ کے نزدیک سجع نثر میں ایسا ہے جیسے نظم میں قافیہ اور سجع سے مراد ہے مقفیٰ۔ اس نقطۂ نظر سے سجع کے اصطلاحی معنی ہوں گے کسی نثری عبارت کے دو فقروں میں آخری الفاظ کی باہم دیگر موافقت۔

سرخوشی

شاعری کی اصطلاح میں سرخوشی یا سرمستی ایک خاص قسم کا نشاطیہ آہنگ ہے جس کے لیے ضروری نہیں کہ وہ رجائی اور طربیہ موضوعات یا خمریات ہی سے پیدا کیا جائے۔ غم انگیز اور درد آمیز واردات کا بیان بھی اس طرح کیا جا سکتا ہے کہ اس میں سرخوشی یا سرمستی کی کیفیت پیدا ہو جائے۔ محرومیوں اور ناکامیوں کے بیان میں بھی وہ طربیہ کیفیت پیدا کی جا سکتی ہے جو سننے والوں اور پڑھنے والوں کو بے خودی اور سرور و کیف کی ایک ایسی دنیا میں لے جائے۔ جہاں رقص، شراب اور نغمہ سے حاصل ہونے والی کیفیتیں گلے ملتی ہیں اور ایک مرکب سرشاری کا احساس ہوتا ہے۔

سرریلزم
(SURREALISM)

جدید آرٹ کی ایک خاص شکل جس میں نقاش اپنے تخیلات کو قوت استدلال اور قوت ممیّز کی تشکیلی اور اصطلاحی مداخلت کے بغیر خوابوں کی سی بے ربطی کے ساتھ پیش کر دیتا ہے۔ ۱۹۲۴ء کے لگ بھگ اس تحریک کے مقنن اور نظریہ ساز آندرے برتیاں نے سرریلزم کے مقاصد کی وضاحت کر کے اس کی بنیاد رکھی۔ فرانسیسی فلسفی Jacquas Maritain

نے سرریلزم کو فطرت کی عقلی و روحانی قوتوں کے خلاف فن کی بغاوت اور نفس کی غیر عقلی قوتوں کا اعلانِ آزادی قرار دیا ہے۔[10]

سرریلسٹ کی اصطلاح سب سے پہلے اپالی نیرے نے استعمال کی تھی۔

سجاد ظہیر کے نزدیک سرریلزم کی تحریک بڑی حد تک دادا ازم ہی کا تسلسل تھی۔ موصوف لکھتے ہیں:

> ''اکتوبر ۱۹۲۴ء میں اس گروہ (دادا ازم کے حامیوں) کی جانب سے اس کے ایک ممتاز فرد آندرے بریتاں نے ایک مینی فیسٹو شائع کیا۔ اس کا عنوان سرریلزم کا اعلان تھا۔ اس زمانے سے یہ تحریک سرریلسٹ کہلانے لگی۔ یہ تحریک جدت پسندی کی پہچان بن کر دوسرے ممالک میں بھی فیشن میں داخل ہوگئی۔ فرانس کے تحت الشعور کے نظریوں نے بھی اس پر اثر ڈالا۔ سرریلسٹ شاعروں نے اشاریت پسندوں اور خاص طور پر ریمبو سے کافی اثر قبول کیا۔ ہر ظاہر اور بین چیز سے انکار، ہر اخلاقی قدر سے نفرت، آرٹ کی ہر روایت سے گریز، نظم کی ہر بندش سے آزادی ان کا اصول بنی۔ انھوں نے انتشار، ابہام، غیر معمولی اور اچھوتی مثالوں، تشبیہوں اور حیران کن عجیب نقوش، ان دیکھے مثالی پیکروں، غیر مرتب اور غیر مسلسل خیالی چنگاریوں، پریشان سروں اور دلخراش رنگینیوں کی ایک نئی دنیا بسانے کی کوشش کی۔''[11]

ظاہر ہے کہ سرریلزم کی ان خصوصیات میں دادا ازم کا ورثہ صاف صاف جھلکتا ہے۔ کزامیاں کی رائے میں بھی یہی ہے کہ دادا ازم بالآخر سرریلزم میں ضم ہوگیا۔

سرمایہ داری

(CAPITALISM)

سرمایہ داری ایک اقتصادی نظام ہے جس میں ذرائع پیداوار پر معاشرے کا ایک نسبتاً مختصر طبقہ قابض ہوتا ہے جو اپنی صوابدید کے مطابق اور ذاتی منفعت کی خاطر ان ذرائع پیداوار سے حصول دولت کا اہتمام کرتا ہے۔ ذرائع پیداوار پر قابض ہونے کے باعث دولت کے نظامِ تقسیم پر بھی اس طبقے کا قبضہ ہوتا ہے۔ سرمایہ دارانہ اقتصادی نظام میں دوسری طرف نادار لوگوں کا ایک بڑا طبقہ ہوتا ہے جو اپنی محنت بیچ کر گزارہ کرتا ہے۔ سرمایہ داری نظام کی مخالفت میں وہ لوگ پیش پیش ہیں جو سوشلزم پر اعتقاد رکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں یہ نظام اس لیے قابلِ مذمت ہے کہ یہ اقتصادی عدم مساوات پر منتج ہوتا ہے، محنت کش طبقے اور صارفین کا استحصال کرتا ہے، بار بار اقتصادی بحران کا باعث بنتا ہے اور اس کی بنیاد عوامی بہبود کی بجائے شخصی مفادات پر ہوتی ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام کے حامی مدعی ہیں کہ یہ نظام عمدہ کارکردگی اور احساس ذمہ داری کے لیے توانا ترین محرک ثابت ہوتا ہے اور اس طرح پیداوار کے معیار و مقدار کو بہتر بناتا ہے۔[12]

سرمستی

دیکھیے: ''سرخوشی''۔

سطحیت

(SUPERFICIALITY)

کسی نظم یا نثری عبارت میں فکری گہرائی کا فقدان سطحیت کہلاتا ہے۔ موضوع پر سطحی سی نظر ڈال کر پیش پا افتادہ،

سرسری، فرسودہ اور عامیانہ سی باتیں لکھتے چلے جانا سطحیت کے مترادف ہے۔

پیش پا افتادہ اور عامۃ الورود باتیں بھی فنکارانہ سلیقے اور جذباتی خلوص کے ساتھ پیش کی جائیں تو ان میں بھی ایسی زیبائی اور تاثیر پیدا ہوسکتی ہے جسے گہرائی نہ سہی گہرائی کا جذباتی اور ادبی بدل قرار دیا جا سکتا ہے لیکن اگر مواد ہر پہلو سے جدت وندرت سے عاری ہو اور اظہار و بیان میں بھی فنکارانہ سلیقہ اور جذباتی خلوص موجود نہ ہو تو سطحیت کا پیدا ہونا لازم ہے۔ تجربے کا کچا پن اور موضوع پر فنکار کی کمزور گرفت اکثر سطحیت کا باعث بنتی ہے۔

سفرنامہ

(TRAVELS)

اجنبی شہروں اور غیر ممالک کے جغرافیائی اور سماجی حالات سے انسان نے ہمیشہ گہری دلچسپی لی ہے۔ ایک سیاح جب اپنے جغرافیائی اور سماجی گرد و پیش سے نکل کر کسی دوسرے مقام پر پہنچتا ہے تو اسے وہ تمام چیزیں جو اس کے اپنے مولد ومنشا کے مانوس ماحول سے مختلف ہوتی ہیں اختلافِ ماحول اور اختلافِ معاشرت کے باعث دلچسپ اور استعجاب انگیز نظر آتی ہیں اور وہ باتیں جو مشترک ہوتی ہیں وہ اپنے اشتراک کے باعث دلچسپ معلوم ہوتی ہیں۔ وہ انھیں دوسروں (بالخصوص اپنے ہم وطنوں) کے لیے قلمبند کر لیتا ہے۔ ایسی تحریر کو ہم ادبی اصطلاح میں سفرنامہ کہتے ہیں۔ اچھا سفرنامہ وہ ہے جس میں مشاہدے کی گہرائی، ثقافتی مطالعے کا سلیقہ، اختلافات کے باوجود بنی نوع انسان کی اساسی وحدت کا شعور اور اجنبی دیار و امصار کی زندگی کا ایسا صحیح تعارف شامل ہو جو مبنی برصداقت ہونے کے علاوہ قارئین کے لیے دلچسپ خیال انگیز اور بصیرت افروز ہو۔

قدیم سفرناموں میں مارکو پولو، ابن جبیر، ناصر خسرو اور ابن بطوطہ کے سفرنامے خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔ رئیس احمد جعفری ابن بطوطہ کے سفرنامے کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ابن بطوطہ نے جو کچھ دیکھا، جو کچھ محسوس کیا، جو کچھ سمجھا، بے کم و کاست اور بلاخوف لومۃ لائم بیان کر دیا۔ اس کی راست گوئی اور صداقت بیانی کا یہ شہ پارہ کبھی دل و دماغ سے محو نہیں ہو سکتا۔''[۱۳]

یاد رہے کہ سفرنامے کا موضوع انسان اور انسانی زندگی ہے۔ تاریخی یا جغرافیائی حالات و کوائف نہیں۔ لیکن ہم جانتے ہیں کہ جغرافیائی ماحول اور تاریخی پس منظر بھی کسی مقام کی انسانی زندگی پر گہرے اثرات ثبت کرتا ہے۔ اس لیے تاریخی پس منظر اور جغرافیائی حالات سے اعتنا کرنا لازم ہو جاتا ہے۔ بعض سفرنامے اپنی ان خصوصیات کے باعث جو ایک رپورتاژ کے لیے ضروری ہیں رپورتاژ کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں لیکن ہر سفرنامہ رپورتاژ نہیں ہوتا اور دوسری طرف رپورتاژ کے لیے بھی یہ ضروری نہیں کہ وہ کسی سفر ہی کے حالات سے متعلق ہو۔ شبلی نعمانی کا سفرنامہ روم و مصر و شام کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ اختر ریاض الدین احمد کا سفرنامہ سات سمندر پار ایک معیاری سفرنامہ ہے۔ بعض سفرنامے روزنامچے کی شکل میں لکھے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر ملا واحدی کا سفرنامہ ''دلی کا پھیرا'' اسی تکنیک میں لکھا گیا ہے۔ کرنل محمد خان کا سفرنامہ ''بسلامت روی'' خاصا مشہور ہو چکا ہے، ابن انشا نے متعدد سفرنامے لکھے ہیں۔ مستنصر حسین تارڑ کا سفرنامہ ''نکلے تیری تلاش میں'' بھی ادبی حلقوں سے خراجِ تحسین حاصل کر چکا ہے۔ یہ بہت دلچسپ سفرنامے ہیں۔ خیال رہے

کہ کسی سفرنامے کے مندرجات پر آنکھیں بند کر کے یقین کر لینا درست نہیں کیونکہ ایک تو دور دراز مقامات پر کسی سیاح کو جو کچھ نظر آیا، ضروری نہیں کہ اس نے اسے صحیح زاویے سے اور صحیح پس منظر میں دیکھا ہو اور پھر بقول سعدی جہان دیدہ بسیار گوید دروغ۔ سفرنامہ لکھنے والے حضرات عموماً زیب داستان کی خواہش سے کامل اجتناب نہیں برت سکتے۔ کرنل محمد خان نے اس کی وجہ یہ بیان کی ہے کہ ''گدلے بھورے رنگ کی سپاٹ سچائی سے زیادہ پھیکی جنس بھی تو کوئی نہیں۔ جو بات ٹیکنی کلر میں ہے، وہ بلیک اینڈ وائٹ میں کہاں؟ وہ داستان کیا جسے زیب سے محروم کیا جائے؟ وہ دلہن کیا جس نے سرخ جوڑا نہ پہنا ہوا؟''[۱۴]

سقوط حرف علت

الف، واو اور ی حروف علت ہیں۔ شاعر ضرورت کے تحت بعض اوقات حرف علت کو ساقط ہو جانے دیتا ہے یعنی شاعر کسی لفظ کو شعر میں اس طرح باندھتا ہے کہ اگر ہم اس کے آخری حرف علت کو باقاعدہ پوری آواز سے اور کھینچ کر ادا کریں تو شعر ساقط از وزن ہو جاتا ہے (شعر کا وزن بڑھ جاتا ہے)۔ چنانچہ شاعر قاری سے مطالبہ کرتا ہے کہ اس لفظ کو اس طرح پڑھا جائے کہ حرف علت گر جائے یعنی دب کر نکلے مثلاً آتش کا شعر ہے:

موجد اس کی ہے سیہ روزی ہماری آتش
ہم نہ ہوتے تو نہ ہوتی شب ہجراں پیدا

سیہ روزی کے آخر میں ''ی'' ہے جسے پوری آواز سے پڑھا جائے تو شعر کا وزن بڑھ جاتا ہے۔ اس لیے اسے گرا کر پڑھنا لازمی ہے کیونکہ شاعر نے اسے اسی طرح باندھا ہے۔

مولانا حسرت موہانی معائب سخن کے ضمن میں لکھتے ہیں:

''واضح ہو کہ اُردو زبان میں حروف علت یعنی الف، واو اور ''ی'' کا گرنا یا دب کر نکلنا معیوب سمجھا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ شیخ ناسخ کی نسبت کہا جاتا ہے کہ انھوں نے اپنے تلامذہ کو اخیر زمانے میں جو ہدایتیں کی تھیں ان میں سے ایک یہ تھی کہ کلمے کے آخر میں سے الف، واو، ی، کو بے تکلف گرا دینا اچھا نہیں۔''[۱۵]

لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اگر سقوط حرف علت پر کامل پابندی عائد کر دی جائے تو شعر کہنا بہت مشکل ہو جائے۔ چنانچہ سقوط حرف علت سے کسی شاعر کا کلام مبرا نہیں اور کیفی نے اس کی وجہ یہ قرار دی ہے کہ:

''اُردو زبان تو ہے آرین اور اس کو جکڑا جاتا ہے۔
غیر آرین عروض یعنی اوزان کی قیود و بند میں۔''[۱۶]

سکہ

شعراء نئے فرمانروا کی تخت نشینی کے موقع پر سِکّہ کہتے تھے۔ سکہ بالعموم صرف ایک شعر پر مشتمل ہوتا تھا جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے تھے اور اس شعر میں بادشاہ کا نام یا لقب نظم کیا جاتا تھا۔ چونکہ یہ شعر اس مفروضے کے تحت لکھا جاتا تھا کہ اسے نئے بادشاہ کے سکے پر کندہ کرایا جائے گا۔ اس لیے درحقیقت یہ سکے کا شعر تھا جسے بطور مجاز مرسل سکہ ہی کہتے تھے۔

سکہ بند کردار

(STOCK CHARACTERS)

وہ روایتی کردار جو کہانی کی بعض اصناف کے ساتھ اس طرح وابستہ ہو گئے ہیں کہ قاری ان اصناف میں ویسے کرداروں

کی توقع کرنے لگتا ہے اور بالعموم اس کی یہ توقع پوری بھی ہو جاتی ہے۔ مثلاً اُردو اور پنجابی کی بیشتر فلموں میں ہیرو کا ایک مخلص دوست بھی ہوتا ہے جو اس کے لیے تن من دھن کی بازی لگانے کو تیار رہتا ہے اور ہیروئن کی ایک محرم راز سہیلی بھی ہوتی ہے جو آڑے وقت میں اس کے کام آتی ہے۔ اکثر داستانوں میں ہم ایک ایسے بادشاہ سے متعارف ہوتے ہیں جو لاولدی کے غم میں مبتلا اور ترک دنیا پر آمادہ ہے۔ ایک وزیر نیک خو سے ملاقات ہوتی ہے جو اسے ترک دنیا سے روکتا ہے۔ روایتی فلسفی سینیکا سے منسوب لاطینی ڈراموں میں ایک بھوت، ایک سخت گیر آمر، ایک وفادار نوکر یا دوست اور ایک محرم راز نوکرانی یا سہیلی سکہ بند کرداروں کے طور پر موجود ہیں۔ ان ڈراموں کے زیر اثر نشاۃ ثانیہ کے ڈرامہ نویسوں نے بھی ایسے ہی روایتی اور سکہ بند کرداروں کو اپنے ڈراموں میں جگہ دی۔ عہد الزبتھ کے انگریزی ڈراموں میں بھی ان سکہ بند کرداروں نے اپنا وجود برقرار رکھا اور آج تک یہ کردار ڈرامے میں موجود ہیں۔

سکیچ

(SKETCH)

دیکھیے: خاکہ۔

سلاست

بالعموم سادگی اور سلاست کی اصطلاحیں اکٹھی استعمال ہوتی ہیں مگر لفظ سلاست سادگی کا مترادف نہیں مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

"مشکل الفاظ استعمال نہ کیے جائیں۔ انھیں لفظوں سے کام لیا جائے جن سے زبان مانوس اور کان آشنا ہیں۔ کلام کی اس خوبی کا نام سلاست ہے۔"[17]

مؤلف مرقع ادب لکھتے ہیں:

"اُردو نثر کے ارتقاء میں مولانا محمد حسین آزاد ایک اہم حیثیت کے حامل ہیں۔ وہ ایک صاحبِ اسلوب انشا پرداز ہیں۔ مولانا آزاد نے سادگی کو خارج کر دیا لیکن سلاست کو برقرار رکھا۔"[18]

سلام

سلام اُردو شاعری کی ایک صنف ہے جسے مرثیہ گو شعرا نے ترقی دی۔ سلام غزل کی ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔ غزل کی طرح سلام میں بھی مطلع اور مقطع ہوتا ہے۔ قوافی کی ترتیب بھی غزل کی ہیئت کے مطابق ہوتی ہے۔ غزل کی طرح سلام میں بھی ہر شعر اپنی جگہ ایک مکمل نظم کی حیثیت رکھتا ہے جس کا دوسرے شعروں کے ساتھ منطقی اعتبار سے مربوط ہونا ضروری نہیں، یعنی غزل کی طرح سلام میں بھی تمام اشعار کا متحد المضمون ہونا لازم نہیں بلکہ مختلف المضمون ہونا ہی انسب ہے۔ غزل کی طرح سلام کے لیے بھی کوئی عنوان تجویز نہیں کیا جا سکتا۔ سلام میں بھی تعداد اشعار زیادہ تر دس بارہ ہی ہوتی ہے۔ ایجاز و اختصار اور نکتہ سنجی کو سلام گو شعرا بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ غرضیکہ جہاں تک فارم کا تعلق ہے سلام اور غزل میں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا۔ سلام گو شعرا کی محفل، جس میں سلام سنائے جاتے ہیں، مشاعرہ کے وزن پر مسالمہ کہلاتی ہے۔

سلام کی فضا غزل کی فضا سے اس وجہ سے مختلف ہو جاتی ہے کہ غزل کے وہ مضامین جن کا تعلق عشق مجازی سے ہے، سلام میں شامل نہیں ہو سکتے۔ جہاں تک سلام کے معنوی پہلو کا

تعلق ہے، ہم کہہ سکتے ہیں کہ سلام نے مرثیہ کے بطن سے جنم لیا ہے۔ مرثیہ کے تمام مضامین اس میں شامل کیے جا سکتے ہیں۔ مناقب علی، مناقب حسین، مناقب شہدائے کربلا، مصائب آل رسول اور شہدائے کربلا کے واقعات شجاعت وشہادت جیسے مضامین کے علاوہ عام اخلاقی اور تمدنی امور سے بھی سلام میں اعتنا کیا جاتا ہے۔

مولانا شبلی نعمانی سلام کے بارے میں لکھتے ہیں:

''غزل کی لے اس قدر کانوں میں رچ چکی تھی کہ ان لوگوں (مرثیہ گو شعرا) کو بھی اس انداز میں کچھ نہ کچھ کہنا ہی پڑتا تھا۔ اس بنا پر انھوں نے غزل کی طرز پر سلام ایجاد کیا۔ سلام کی بحریں وہی غزل کی ہوتی ہیں۔ غزل کی طرح مضمون کے لحاظ سے ہر شعر الگ الگ ہوتا ہے۔ سلام کی خوبی یہ ہے کہ طرح شگفتہ اور نئی، بندش سادہ اور صاف، مضمون درد انگیز اور پُر تاثیر ہو۔''[19]

سلام کی ہیئت، لوازم اور حدود کے بارے میں یہ باتیں نقادان مرثیہ کے ہاں تقریباً مسلمات کا درجہ رکھتی ہیں مگر شیخ چاند مرحوم نے ان سے اختلاف کیا ہے۔ اس اختلاف کی بنیاد سودا کے بارہ میں سے تین سلام ہیں جو غزل کی ہیئت کی بجائے مربع کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔

موصوف لکھتے ہیں:

''سلام کے جو لوازم اور مہمات موضوع حال کے سلام گو شعرا نے مقرر کر لیے ہیں، ان کی سودا کے زمانے میں تحدید و تعیین نہیں ہوئی تھی۔ اس کے زمانے میں سلام کہنے کا مدعا صرف یہ تھا کہ شہیدان کربلا اور خصوصاً امام حسینؑ کی جناب میں عقیدت مندانہ سلام و نیاز کا تحفہ بھیجا جائے، جیسا کہ اس زمانے کے شاعروں کے اور خصوصاً سودا کے ہر سلام سے ثابت ہے۔''[20]

انھوں نے میر کے ایک مربع سلام کا بھی حوالہ دیا ہے۔

بات یہ ہے کہ میر و سودا کے یہ سلام اس دور کی تخلیقات ہیں جب سلام کے لوازم پوری طرح متعین ہی نہیں ہوئے تھے۔ گویا یہ تجرباتی چیزیں ہیں۔ آج سلام کا اطلاق انہی نظموں پر ہوگا جو مقررہ شرائط وضوابط پر پوری اُتریں گی۔

مرثیہ کے عام مضامین کے علاوہ سلام میں دوسری نوعیت کے جو مضامین بیان کیے جاتے ہیں وہ بعض اوقات اس حد تک غزل کے رنگ میں ہوتے ہیں کہ اپنے الفاظ معانی اور پیرایۂ اظہار کے اعتبار سے وہ غزل ہی کے اشعار معلوم ہوتے ہیں۔ حسبِ ذیل اشعار میر انیس کے سلاموں سے لیے گئے ہیں:

یہ جھریاں نہیں ہاتھوں پہ، ضعف پیری نے
چنا ہے جامہ ہستی کی آستینوں کو
خیال خاطر احباب چاہیے ہر دم
انیس ٹھیس نہ لگ جائے آبگینوں کو

تمام عمر جو کی سب نے بے رخی ہم سے
کفن میں ہم بھی عزیزوں سے منہ چھپا کے چلے
انیس دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ
چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

ایک کشکول تو کل ایک نقد جاں ہے پاس
ہیں غنی دل کے کوئی دام و درم رکھتے نہیں

سنگلاخ زمین

سنگلاخ زمین کے لغوی معنی ایسی پتھریلی اور سخت زمین کے ہیں جو پودوں کی روئیدگی اور نشوونما کے لیے طبعاً سازگار نہ ہو۔ شاعری کی اصطلاح میں سنگلاخ زمین سے مراد ایسی زمین ہے جس میں شعر نکالنا آسان نہ ہو۔ یہ اشکال حسبِ ذیل صورتوں میں پیدا ہوتا ہے:

(الف) کسی ایسے لفظ کو قافیہ قرار دے لینا جس کے لیے ہم قافیہ الفاظ بہت کم ہوں۔

(ب) مشکل اور معنوی اعتبار سے ایسی تنگ ردیف اختیار کر لینا جو بجائے خود کوئی معنی دینے سے قاصر ہو۔

(ج) ردیف ایسی اختیار کرنا جو قافیے سے میل کھاتی ہوئی نہ ہو۔

(نیز دیکھیے: زمین)

سوانح۔سوانح عمری

(BIOGRAPHY)

ادب کی دنیا میں حیات، سوانح، سوانح عمری یا لائف سے مراد ہے عصر، نسل اور ماحول جیسے مؤثرات کے حوالے سے کسی شخص کی داخلی اور خارجی زندگی کے تمام اہم پہلوؤں کا ایسا جامع، مفصل اور معروضی مطالعہ، جو اس کی زندگی کے ارتقا اور اس کے ظاہر و باطن کو روشنی میں لا کر اس کی ایک ایسی قدآدم اور جیتی جاگتی تصویر پیش کر سکے جس پر کسی اور کی تصویر ہونے کا مطلق گمان نہ گزرے۔

مشاہیر کے سوانح لکھنے کا رواج بہت پرانا ہے۔ فراعنہ مصر نے اہرام مصر کی اندرونی دیواروں پر جو عبارات کندہ کرائی تھیں انھیں سوانح نگاری کے اوّلیں نمونے قرار دیا جا سکتا ہے لیکن باضابطہ سوانح نگاری کا آغاز بہت بعد میں ہوا۔ دوسری صدی عیسوی کے ایک ادیب پلوٹارک کو اوّلین سوانح نگار ہونے کا شرف حاصل ہے۔ اس نے چھیالیس یونانی اور رومی مشاہیر کے حالات زندگی قلمبند کیے ہیں۔ انگریزی ادبیات میں باسول اور لٹن سٹریچی کی لکھی ہوئی سوانح عمریوں نے اس فن کے نکات و معارف کو عام کیا اور عمرانیات اور نفسیات نے انسانی شخصیت اور کرداروں کو جانچنے کے لیے جو نئے پیمانے وضع کیے ان سے متاثر اور مستفید ہو کر جدید سوانح نگاری ایک باضابطہ فن بن گئی۔

اُردو میں مولانا حالی کو باضابطہ سوانح نگاری کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ ان کی سوانحی تصانیف حیات سعدی، یادگارِ غالب اور حیات جاوید ہیں۔ مولانا شبلی نعمانی نے بھی سوانح نگاری سے دلچسپی لی ہے۔ ان کی سوانحی تصانیف میں المامون، الفاروق، الغزالی، سوانح مولانا روم، سیرت النعمان اور سیرت النبیؐ شامل ہیں۔ حیات اور لائف کی اصطلاحات بھی سوانح عمری کے لیے استعمال ہوتی ہیں۔

مآخذ:

اُردو ادب میں سوانح نگاری کا ارتقا از الطاف فاطمہ۔
سیّد احمد خاں اور ان کے رفقاء از سیّد عبداللہ، حیات شبلی ایک تبصرہ (تنقیدی اشارے) آل احمد سرور۔ اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔

سوشلزم

(SOCIALISM)

ایک سیاسی اور اقتصادی نظریہ جس کے مطابق ذرائع پیداوار اجتماعی قومی ملکیت ہونے چاہئیں۔ پیداوار کی تقسیم اور تبادلے کے معاملات پر قوم کا کنٹرول ہونا چاہیے۔ ہر شخص کو اپنی صلاحیتوں کو نشوونما دینے اور بروئے کار لانے کے یکساں مواقع

فراہم کیے جانے چاہئیں اور ہر شخص کو قومی دولت میں سے (انصاف اور مساوات کے اصولوں کے تحت) اس کا جائز حصہ ادا کیا جانا چاہیے۔[۲۱]

سوفسطائی

(SOPHIST)

قدیم یونانی ریاستوں میں جب شہری آزادیوں کا شعور راسخ ہوا اور قومی، سیاسی اور انتظامی امور میں شہریوں کی شمولیت مستحسن خیال کی جانے لگی تو ایسے علما کا ایک گروہ وجود میں آ گیا، جو معقول معاوضے پر سیاسیات، مدنیت، فن تقریر، اصول بلاغت اور مناظرانہ استدلال جیسے مضامین میں لوگوں کو تعلیم دیتے تھے۔ یہ لوگ سوفسطائی کہلاتے ہیں۔ مناظرانہ استدلال میں سیاہ کو سفید اور سفید کو سیاہ بھی کہنا پڑتا ہے۔ پھر تدریسی مقاصد کے تحت چونکہ سوفسطائیوں کے مسئلے کی موافقت میں بھی بولنا پڑتا تھا اور مخالفت میں بھی دلائل وضع کرنے ہوتے تھے۔ اس لیے سوفسطائیوں کے افکار و تصورات میں ربط و نظم کی کمی یقیناً محسوس ہوتی ہے۔ لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں کہ سوفسطائیوں نے کوئی مثبت اور مفید کام کیا ہی نہیں۔ یقیناً انھوں نے بھی علم و دانش کی خدمت کی ہے۔

سوفسطائی مل کر کسی دبستان کی تشکیل نہیں کرتے ان کے پاس کوئی مشترک فلسفیانہ نظام نہ تھا جو ان کے انفرادی عقائد و نظریات کو ایک دبستان فلسفہ کی شکل دے سکے البتہ وہ ایک مشترک فکری رجحان ضرور رکھتے تھے۔ چنانچہ سوفسطائیوں کے نزدیک سچائی کی کوئی معروضی حقیقت نہیں، معروضی علم ناممکن ہے۔ اس لیے اس کا ابلاغ بھی خارج از بحث ہے۔ ریاستی قوانین اور اخلاقی ضابطے طاقتور یا کمزور مگر چالاک لوگوں کی ایجاد ہیں اور انھی کے مفادات کا تحفظ کرتے ہیں۔ کسی شخص کو یہ حق حاصل نہیں کہ وہ اپنی رائے دوسرے پر ٹھونسے۔ ہر شخص عقائد و نظریات کے رد و اختیار میں آزاد ہے۔ ان منفی عقائد سے بھی بعض مفید نتائج حاصل ہوئے۔ چنانچہ محمد رفیق چوہان لکھتے ہیں:

> ''تاہم فلسفہ کی تاریخ میں سوفسطائیوں کا ایک اہم مقام ہے۔ فلسفہ یونان میں انھوں نے پہلی مرتبہ خیر اور شر اور سیاسی اور معاشرتی حقائق کے بارے میں غور و خوض کیا۔ بقول جان برنٹ وہ فلسفہ کو عرش سے فرش پر لائے، فطرت کے بجائے انھوں نے خود انسان کو موضوع مطالعہ بنایا اور انسانی اداروں پر، انسانوں کے باہمی تعلقات پر غور و خوض کی روایت کو جنم دیا۔ ان کے اپنے اخذ کردہ نتائج خواہ کچھ ہی کیوں نہ ہوں۔ تاہم اس کا یہ فائدہ ضرور ہوا کہ زندگی کے ان شعبوں کے بارے میں بھی غور و فکر کیا جانے لگا اور ان کے پیدا کیے ہوئے سوالات نے ذہنوں میں کافی تحریک پیدا کی، انھوں نے فکر کو بیدار کیا، مابعدالطبیعیات کو چیلنج کیا اور مذہب، رسوم و رواج، اخلاقی اصولوں اور سیاسی اداروں کو للکارا کہ وہ اپنے آپ کو عقل پر مبنی ثابت کریں۔ علم کے امکان کا انکار کر کے انھوں نے علم کے لیے ضروری قرار دیا کہ وہ اپنا جواز پیش کرے۔''[۲۲]

سوفسطائیوں نے یقیناً لاادریت اور تشکیک و ارتیاب

جیسے سلبی رجحانات کو فروغ دیا لیکن اس دور میں یہ بھی ایک خدمت تھی۔ سوفسطائیوں نے حیرت اور ارتیاب کی وہ فضا پیدا کی جس کے بغیر معروضی فکر جو بڑی حد تک فلسفہ کی بنیاد ہے ممکن ہی نہیں۔ سوفسطائیوں کی پیدا کردہ اسی تشکیک کی فضا نے منظّم فلسفے اور قوانین منطق کی ضرورت کا احساس دلایا۔ یونانیوں کی بت پرستی اور مشرکانہ عقائد کے خلاف پہلی مؤثر آواز سوفسطائیوں ہی کی تھی۔ انھوں نے یونانی دیوتاؤں کا مضحکہ اُڑایا، دیومالا کے تضادات کو موضوع بنا کر دیوی دیوتاؤں کی عقیدت میں رخنے ڈالے اور اس طرح ان جھوٹے خداؤں کا خوف عوام کے دلوں سے دور کر کے توحید، روشن خیالی اور سائنسی طرزِ فکر کے لیے راستہ ہموار کیا۔

سوقیانہ

سوق عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں بازار۔ پس سوقیانہ کے معنی ہوئے بازاری۔ نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ نے نظیر اکبرآبادی کے کلام پر یہ رائے دی ہے:

''اشعار بسیار دارد کہ برزبان سوقیین جاری ست و نظر بآں ابیات در اعداد شعرا نشایدش شمرد۔''[۲۴]

گویا شیفتہ کے نزدیک نظیر کا کلام سوقیانہ ہے۔ پروفیسر آل احمد سرور نے یہ قیاس قائم کیا ہے کہ شیفتہ اسلوب میں متانت کے اس قدر قائل تھے کہ کیسے ہی معنی ہوں متانت کے بغیر نامقبول سمجھتے تھے۔ اس لیے وہ نظیر کے کلام کو سوقیانہ بتاتے ہیں۔[۲۴]

سہرا

دولہا کو نقرئی اور طلائی تاروں، موتیوں اور پھولوں کا سہرا باندھنا برصغیر کی ایک پُرانی رسم ہے۔ اس موقع کے لیے شعرا خطابیہ انداز میں جو تہنیتی نظم کہتے ہیں۔ اسے بھی اصطلاح میں سہرا کہا جاتا ہے۔ سہرا بالعموم قصیدہ کی ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔ خطاب نوشہ سے ہوتا ہے اور اس کی ردیف بھی سہرا رکھی جاتی ہے۔ سہرا دو باتوں میں مدحیہ قصیدے سے مماثلت رکھتا ہے:

۱۔ سہرا بالعموم قصیدے کی ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔

۲۔ قصیدے کی طرح سہرے میں بھی ممدوح (دولہا) اور اس کے متعلقین کی تعریف کی جاتی ہے۔ لیکن قصیدے کے برعکس سہرے کا رجحان طوالت کی جانب نہیں ہوتا۔

سیّد امداد امام کے نزدیک ''غرض سہرے کی یہ ہے کہ شادی بیاہ کے مجمع میں اسے ارباب رقص گائیں اور حاضرین محفل لطف اُٹھائیں۔''[۲۵]

ارباب رقص کی شرط محل نظر ہے۔

سہل ممتنع

''لغت میں سہل آسان کے معنی میں ہے اور ممتنع دشوار کے معنی میں۔ اصطلاح میں ایسے شعر کو کہتے ہیں جس کی مثال بنانا دشوار ہو اگرچہ بظاہر سہل معلوم ہوتا ہو۔''[۲۶]

''اصل میں سہل ممتنع کا کمال یہ ہے کہ مصرعوں کو اگر بول چال کی نثر میں تبدیل کیا جائے تو ترتیب الفاظ تک میں فرق نہ کرنا پڑے۔''[۲۷]

سیٹنگ

(SETTING)

سیٹنگ کی انگریزی اصطلاح کہانی کی فنی ترتیب اور فضا بندی دونوں کا احاطہ کرتی ہے۔ چنانچہ اس اصطلاح کا کوئی قابل قبول اُردو ترجمہ موجود نہیں۔ وقار عظیم اس اصطلاح کے

تعارف کے طور پر لکھتے ہیں:

''اس لفظ کو دو مختلف فنی حیثیتوں سے استعمال کیا جاتا ہے۔ ان میں سے ایک حیثیت کا تعلق کہانی کی اس مجموعی حیثیت سے ہے جو اس کے مختلف اجزا کا یا بحیثیت مجموعی پوری کہانی کا ایک ذہنی تصور قائم کرتا ہے۔''[۲۸]

سی حرفی

''سی حرفی پنجابی شاعری کی مخصوص صنف سخن ہے۔ اس میں حروفِ تہجی کے حساب اور ترتیب سے اشعار کہے جاتے ہیں۔ اشعار کی تعداد مقرر نہیں ہوتی لیکن یہ پابندی ضروری ہوتی ہے کہ ہر بند کے شروع میں آنے والے حرف کی آواز والے لفظ سے مصرع شروع ہوتا ہے اور ابتدا میں آنے والا یہ حرف باقاعدہ تقطیع میں شمار ہوتا ہے۔ مصرعہ پڑھتے وقت اسے بھی پڑھا جاتا ہے۔''[۲۹]

سی حرفی گجراتی اُردو میں بھی ملتی ہے اور شاہ علیجو گام دھنی کے جواہر اسرار اللہ میں موجود ہے۔ [۳۰] اُردو میں سی حرفی کی طرف بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ افسر صدیقی کا خیال ہے کہ اُردو میں سب سے پہلی سی حرفی شاید شاہ برہان الدین جانم (متوفی ۹۹۰ھ) کی ہے۔ محقق موصوف نے اپنے مضمون ''سی حرفی معظم'' میں شاہ تراب، شاہ کرم، شاہ وجھن، شاہ محمد غوث چشتی صابری اور معظم کی اُردو میں سی حرفیوں کا ذکر کیا ہے۔[۳۱]

سین

(SCENE)

ڈرامے کو ایکٹوں میں تقسیم کیا جاتا ہے اور ایکٹوں کی مزید تقسیم جن چھوٹے اجزا میں ہوتی ہے۔ ان میں سے ہر کو سین یا منظر کہتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ سینوں یا مناظر کی شکل میں کسی ایکٹ کی تقسیم کون سے اصول پر مبنی ہو، بالفاظ دیگر ایک سین اور دوسرے سین کے درمیان حد فاصل کس بات کو قرار دیا جائے۔ اس سوال کا کوئی قطعی جواب اس لیے نہیں دیا جا سکتا کہ متخصصین ادب آج تک کسی اصول پر متفق نہیں ہو سکے۔ بعض اوقات کسی اہم کردار کا داخلہ کسی سین کا آغاز قرار دیا جا سکتا ہے اور کسی اہم کردار کی سٹیج سے روانگی اس کا اختتام فرض کر لیا جاتا ہے۔ بعض ڈراموں میں سین عمل کے ارتقا میں باقاعدہ ایک منطقی اکائی بن کر سامنے آتا ہے۔ بہت سے انگریز ڈراما نویس سٹیج کے اداکاروں سے خالی ہو جانے کو ایک سین کا اختتام مانتے ہیں۔ بعض لوگوں کے نزدیک ڈرامائی عمل کا ہر وہ طویل یا مختصر حصہ جو جگہ کی تبدیلی کے بغیر مسلسل دکھایا جا سکے، ایک سین ہے۔ نظریاتی طور پر بھی کہا جاتا ہے کہ پانچ ایکٹ کے ڈرامے کی طرح ایک معیاری سین کو بھی اپنی ساخت کے اعتبار سے انہی پانچ منطقی اجزا پر مشتمل ہونا چاہیے۔''

مآخذ:

''اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔''

سینیکائی المیہ

(SENECAN TRAGEDY)

رواقی فلسفی سینیکا نے پہلی صدی عیسوی میں یونانی ڈراما نگار یوری پیڈیز کے المیوں کے نمونے پر دس المیے تصنیف کیے تھے۔ یہ پانچ ایکٹ کے ڈرامے ہیں۔ ان واقعات پر تبصرہ کرنے کے لیے کورس سے کام لیا گیا تھا۔ ان میں ایک مستبد حکمران، ایک وفادار نوکر، ہیروئن کی ایک محرم راز سہیلی اور ایک بھوت جیسے سکہ

بند کردار بھی ملتے ہیں۔ دہشت انگیز واقعات ان میں عام ہیں۔ جنھیں کرداروں کے عمل کی بجائے بیانیہ رپورٹوں کی شکل میں قاصدوں وغیرہ کے ذریعے پیش کیا گیا۔ یونانی دیومالا سے قتل وخون، مجرمانہ بے راہ روی اور سنسنی پیدا کرنے والے واقعات لے کر انھیں مرکزی حیثیت دی گئی ہے۔ ایسے واقعات کے پیچھے جذبہ انتقام کارفرما ہوتا ہے اور وہ مکافات پر منتج ہوتے ہیں۔ بلاغتی تصورات کے تحت ان ڈراموں کا اسلوب بھی خطیبانہ سا ہے، نہایت آراستہ، پیراستہ زبان استعمال کی گئی ہے۔ مکالموں میں مناظرانہ برجستہ گوئی سے کام لیا گیا ہے۔ کردار نگاری سے چنداں اعتنا نہیں کیا گیا۔ سینیکا کے یہ المیے اور ان کی تقلید میں لکھے ہوئے لاطینی المیے سینیکائی المیے کہلاتے ہیں۔

دراصل سینیکا نے یہ ڈرامے سٹیج پر کھیلے جانے کی غرض سے نہیں بلکہ پڑھے جانے کے لیے یا زیادہ سے زیادہ با آواز بلند پڑھے جانے کے لیے لکھے تھے۔ مگر نشاۃ ثانیہ کے انگریز اور دیگر یورپی ڈراما نویسوں نے یہ سمجھتے ہوئے کہ یہ ڈرامے سٹیج کے لیے ہیں۔ ان سے اثر قبول کیا۔

مآخذ:

''اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔''

(ش)

شاعرانہ الفاظ

''وہ الفاظ جو نثر کے لیے موزوں ہیں اور وہ جو نظم کے لیے موزوں ہیں، اکثر مختلف ہوتے ہیں اور ان میں ایک لطیف فرق ہوتا ہے۔ نظم کے الفاظ میں جس خاصیت کا ہونا سب سے پہلے ضروری ہے، وہ ان کی موسیقیت ہے۔''[۱]

موسیقیت کے لیے ترنم ریز ہونے کے علاوہ الفاظ کا سبک، مانوس اور لطیف ہونا بھی ضروری سمجھا جاتا ہے۔ اس طرح کسی زبان کا ذخیرہ الفاظ دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے: شاعرانہ الفاظ اور غیر شاعرانہ الفاظ اور اُردو میں الفاظ کی یہ زمرہ بندی مزید تقسیم کی راہ اختیار کر لیتی ہے۔ کیونکہ غزل گو شعرا کا ذخیرۂ الفاظ نظم گو شعرا کے ذخیرۂ الفاظ سے بھی محدود تر ہے۔ گویا شاعرانہ الفاظ کے بھی دو حصے ہیں:

(الف) وہ الفاظ جو غزل میں تو استعمال نہیں کیے جاتے البتہ دیگر اصناف سخن میں ان کا استعمال جائز ہے۔

(ب) وہ الفاظ جو غزل میں استعمال ہو سکتے ہیں۔

بعض نئے نقادوں کا خیال ہے کہ ایسی حد بندیاں زبان و ادب کی ترقی میں رکاوٹ کا موجب ہوتی ہیں۔ ناسخ اور نظیر نے ایسے بہت سے الفاظ استعمال کیے ہیں جو عام نقادوں کے خیال میں غیر شاعرانہ ہیں۔ پُرانے مذاق کے نقادوں نے مسدس حالی کے بعض الفاظ کو بھی غیر شاعرانہ قرار دیا تھا۔ البتہ یہ درست ہے کہ نظم کے الفاظ میں بالعموم ایک موسیقیت اور لطافت ضرور ہوتی ہے۔

(نیز دیکھیے: غیر شاعرانہ الفاظ)

شاعرانہ عدل وانصاف

(POETIC JUSTICE)

ہر متمدن معاشرے میں عدل وانصاف کو اعلیٰ اقدار کی فہرست میں ایک نمایاں مقام حاصل ہے لیکن ہمارے ارضی معاشرے یا عملی دنیا میں عدل وانصاف کے تقاضے کبھی پورے ہوتے ہیں اور کبھی پورے نہیں ہوتے۔ دنیا میں بعض اوقات

خلوص، معصومیت، خیر وصداقت اور سچی محبت کو شکست ہوتی ہے اور جھوٹ، دنائت، جبر، مکر وفریب اور ہوس فتح یاب ہوتے ہیں لیکن شعر وادب کی مثالی دنیا میں (اگر کوئی شاعر یا ادیب اپنی دنیائے فکر وخیال کو ایسا بنانا پسند کرے) مثالی عدل وانصاف کا دور دورہ ہوتا ہے، آخری فتح خیر وصداقت کی ہوتی ہے۔ صداقت مسرت سے ہمکنار ہوتی ہے۔ شر ذلیل وخوار ہوتا ہے اور سزا پاتا ہے۔ جزا اور سزا کے اس تصور کو شاعرانہ عدل وانصاف کا نام دیا جاتا ہے۔ ندیم کا شعر ہے:

جس میں لہو کی بوند گراں تر ہے تخت سے
تھامے ہوئے وہ عدل کی میزاں ہمیں تو ہیں

عابد کا یہ شعر بھی شاعرانہ عدل وانصاف کو سمجھنے کے لیے بہت معاون ثابت ہوسکتا ہے۔

میں نے فرہاد کی آغوش میں شیریں دیکھی
میں نے پرویز کو دیکھا سردار آج کی رات

فرہاد صداقت اور خلوص اور سچی محبت کا نمائندہ ہے اور پرویز جبر واستبداد اور ہوس کی نمائندگی کرتا ہے۔ عملی زندگی میں فرہاد ہارا اور پرویز جیت گیا مگر عابد نے اپنی دنیائے خیال میں فرہاد کو اس کی محبت اور سچی محبت کا انعام فراخدلی سے دیا یعنی شیریں اسے بخش دی اور پرویز کو اس کے ظالمانہ رویہ کی سخت سزا دی کیونکہ یہی مثالی عدل وانصاف کا تقاضا تھا۔

آر۔سی ٹمپل لکھتے ہیں:

''چونکہ ہیرو یا ہیروئن کا ایک دشمن بھی ہوتا ہے۔ اس لیے شاعرانہ انصاف کا تقاضا ہے کہ اسے سزا بھی ملے۔ لوک کہانیاں سزا کی عجیب عجیب صورتیں اختیار کرتی ہیں۔ یہاں تک کہ اس سے انتقام ٹپکنے لگتا ہے جس سے دل کو تکلیف ہوتی ہے۔''[۲]

چنانچہ ولن کے لیے سزا تجویز کرتے ہوئے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ سزا اس کے جرم کی مناسبت سے ہو کیونکہ غیر مستوجب سزا کی صورت میں قاری کے ذہن میں ایک خلش سی رہ جائے گی کہ ولن سزا کا مستوجب تو تھا مگر اتنی سخت سزا کا مستوجب نہ تھا۔ یہ خلش بعض اوقات اس واضح احساس کا شکل اختیار کر لیتی ہے کہ ولن کے ساتھ زیادتی ہوئی ہے اور اس طرح مصنف کی ذرا سی فروگزاشت کے باعث یہ ممکن ہے کہ بدی کا کوئی نمائندہ قارئین وسامعین کی ہمدردیاں بھی حاصل کر لے۔ چنانچہ شیکسپیئر کے شائیلاک کے بارے میں بعض نقادوں نے یہ رائے دی ہے کہ اس کے ساتھ زیادتی ہوئی ہے۔ وہ لاکھ بُرا سہی ایسے ذلت آمیز سلوک کا سزاوار نہ تھا۔ ڈپٹی نذیر احمد کے کردار کلیم کے بارے میں بھی ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔

شاعرانہ نثر

(POETIC PROZE)

(الف) وہ نثر جس میں تخیل اور جذبات کی فراوانی ہو شاعرانہ نثر کہلاتی ہے۔

(ب) بعض اوقات اس رنگین نثر کو بھی شاعرانہ نثر کہہ دیا جاتا ہے جس میں ادیب ادبی حسن اور شان پیدا کرنے کے لیے شاعرانہ معاونات اظہار (استعارات وکنایات، تجنیس وترصیع، سجع وقافیہ وغیرہ) سے کام لیتا ہے۔

شاہ بیت

عام طور پر اسے بیت الغزل کی مترادف اصطلاح کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے لیکن بیت الغزل غزل کے ساتھ مخصوص ہے جبکہ شاہ بیت ایک نسبتاً وسیع تر مفہوم ادا کرنے والی

اصطلاح ہے۔ کسی قصیدہ نعت یا حمد کے بہترین شعر کو شاہ بیت کہہ سکتے ہیں لیکن بیت الغزل نہیں کہہ سکتے۔ ولی دشت بیاضی نے کہا ہے:

مرا بمدح تو نظمی است شاہ بیت سخن
مرا بوصف تو مجموعہ ایست خلد مثال

شاہکار

(MASTERPIECE)

شاہکار یا شہکار سے مراد بہترین تخلیقی کارنامہ ہے۔ یہ اصطلاح کئی صورتوں میں استعمال ہوتی ہے۔

۱۔ کسی فنکار کی بہترین تخلیق
(الف) کوئی ناول، کوئی مثنوی، کوئی افسانہ، کوئی خاص نظم۔
(ب) افسانوں یا نظموں کا کوئی مجموعہ۔
۲۔ کسی خاص دور یا دبستان کی بہترین تخلیق۔
۳۔ کسی زبان میں کسی خاص صنف ادب کے دائرے میں بہترین تخلیق۔
۴۔ کسی خاص صنف ادب میں عالمی سطح پر بہترین تخلیق۔

لیکن چونکہ شہکار کا تعلق مختلف ادب پاروں کے موازنے اور مقابلے سے ہے اور ادب پاروں کی درجہ بندی میں اختلاف کی گنجائش ہمیشہ موجود ہوتی ہے۔ اس لیے ناقدین کسی ادب پارے کو (کسی ادیب، کسی دور، کسی دبستان، کسی زبان یا کسی (صنف ادب کا) شہکار قرار دینے میں متفق الرائے نہیں ہو سکتے۔

شاہین

شاہین کا لفظ علامہ اقبال کے ہاں چند خاص تصورات کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کی مصطلح حیثیت کی وضاحت خود علامہ اقبال نے ایک خط میں فرمائی ہے۔ لکھتے ہیں:

''شاہین کی تشبیہہ محض شاعرانہ تشبیہہ نہیں۔ اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ خود دار اور غیرت مند ہے کہ اور ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا، بے تعلق ہے کہ آشیانہ نہیں بناتا۔ بلند پرواز ہے، خلوت پسند ہے، تیز نگاہ ہے۔''[۳]

شائیگاں

شائیگاں قافیے کا ایک عیب ہے بعض محققین کے نزدیک اگر مفرد کو جمع کے ساتھ ہم قافیہ کیا جائے تو یہ شائیگاں ہے جیسے دلبراں اور مردماں کا قافیہ جاں اور زماں کے ساتھ۔ لیکن اکثر علمائے ادب نے شائیگاں کو ''ایطا'' کا مرادف قرار دیا ہے۔ (دیکھیے: ایطا)۔

شبد

آر سی ٹمپل نے شبد کے بارے میں لکھا ہے:

''شبد کسی روحانی آدمی کے ارشادات کو کہتے ہیں۔ یہ لفظ زیادہ تر سکھ مذہب کے گوروؤں کے متعلق استعمال ہوتا ہے۔''[۴]

شتر گربہ، شتر گربگی

''ایک مصرعے میں تو تم دوسرے مصرعے میں آپ ہو تو یہ شتر گربہ ہوا میں نے اسے ترک کیا۔'' (داغ)

حسرت موہانی نے نکات سخن میں شوق نیموی کے حوالے سے لکھا ہے:

''ایک ہی چیز کو تعظیم اور تحقیر دونوں کے ساتھ

استعمال کرنا شترگربہ ہے۔ اس کو شترگربہ اس لیے کہتے ہیں کہ اونٹ اور بلی میں جو مناسبت ہے وہی صیغہ جمع ومفرد اور کلمات تعظیم وتحقیر میں بھی ہے۔ جیسے:

تیری باتوں کا کیا ٹھکانا ہے
آپ کا شاکی اک زمانہ ہے
پاس جب سے ہمارا یار نہیں
دل کو اک دم مرے قرار نہیں

یہاں پہلے شعر کے پہلے مصرعے میں تیری کا کلمہ تحقیر اور دوسرے میں آپ کا کلمہ تعظیم کا اجتماع شترگربہ ہے اور معیوب ہے۔ علیٰ ہذاالقیاس دوسرے شعر میں ہم صیغہ جمع ہے اور مرے صیغہ واحد۔ یہ بھی شترگربہ ہے۔"[۵]

شخصیت

(PERSONALITY)

''ماہرین نفسیات شخصیات کی کسی ایک تعریف پر متفق نہیں لیکن عام طور پر اس پر سب کا اتفاق ہے کہ شخصیت کسی فرد کے منفرد خصائص کی تنظیم ہوتی ہے جس پر افراد کے کردار کا خصوصی اور پیہم انداز منحصر ہوتا ہے۔"[۶]

اے۔ ڈبلیو گرین کے نزدیک شخصیت کے مطالعہ میں چار عناصر نمایاں اور فیصلہ کن اہمیت کے حامل ہیں۔ کیونکہ انہی کے اشتراک سے شخصیت وجود میں آتی ہے۔ یہ عناصر ہیں:

(الف) وراثت، جس سے مراد وہ جسمانی یا دماغی خصوصیات ہیں جو بچے کو والدین سے ورثے میں ملتی ہیں۔
(ب) قدرتی طبعی ماحول۔
(ج) سماجی ثقافتی ماحول جس میں فرد کی تربیت اور پرورش ہوتی ہے۔
(د) فرد کے مخصوص تجربات: وہ واقعات وسانحات جن سے فرد گزرتا ہے اور وہ مشاہدات جن سے فرد اثر پذیر ہوتا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ ہر واقعہ یا سانحہ بلکہ چھوٹے سے چھوٹا مشاہدہ بھی شخصیت کی تشکیل وتعبیر میں حصہ لیتا ہے۔"[۷]

یوجن ویراں نے لکھا ہے:

''فنکار کی شخصیت ہی ہے جو فن کی تخلیق کیا کرتی ہے۔"[۸]

ادب تمام تر نہ سہی لیکن خاصی بڑی حد تک ضرور شخصیت کا اظہار ہے۔ کبھی براہِ راست کبھی بالواسطہ۔

وہ اصناف ادب جو اپنے مزاج کے اعتبار سے نسبتاً زیادہ داخلیت کا مطالبہ کرتی ہیں۔ جیسے غزل اور انشائیہ ان میں شخصیت کا شمول نسبتاً زیادہ ہوتا ہے لیکن یہ تو کسی صورت میں ممکن نہیں کہ کوئی ادب پارہ خواہ وہ سراسر خارجی کوائف ومظاہر سے متعلق ہو شخصیت کے شمول کے بغیر ادب پارہ بن سکے۔ یہ بات تقریباً مسلمہ سمجھی جاتی ہے کہ شخصیت کا شمول ادب کی بنیادی شرائط میں سے ہے۔

شریط۔شریطہ

مدحیہ قصیدہ حسبِ ذیل چار اجزا پر مشتمل ہوتا ہے:

(الف) تشبیب
(ب) گریز
(ج) مدح
(د) دعا

جب شاعر دُعا کے لیے یہ پیرایہ اختیار کرتا ہے کہ جب تک یہ ہے، وہ ہے، ایسا ہے، ویسا ہے، اس وقت تک تو فاتح و حاکم، تیرے دوست مسرور مطمئن اور تیرے دشمن ذلیل وخوار رہیں تو اسے شریط یا شریطہ کہتے ہیں۔ نجم الغنی رامپوری نے شریطہ کے مترادف کے طور پر شرطیہ کی اصطلاح استعمال کی ہے۔

شعر

شعر کی بہت سی تعریفیں کی گئی ہیں، مثلاً:

۱۔ وہ کلام جسے بالقصد موزوں کیا گیا ہو شعر ہے۔
۲۔ شعر وہ کلام ہے جو انبساط یا انقباض نفس کا باعث بنے۔
۳۔ شعر وہ کلام ہے جس میں جذبات انسانی کو برانگیختہ کرنے کی صلاحیت موجود ہو۔
۴۔ شعر مقدمات موہومہ کی ترتیب کا نام ہے۔
۵۔ شعر مترنم خیال کا نام ہے۔
۶۔ شعر جذبات کے اظہار کا نام ہے۔
۷۔ شعر تخئیل اور جذبے کے امتزاج کا نام ہے۔
۸۔ شعر جذبات کے حسین اور مسرت انگیز اظہار کا نام ہے۔

پہلی تعریف میں وزن کو، دوسری میں تاثیر کو، تیسری میں جذباتی تاثیر یا اثر انگیزی کو، چوتھی تعریف میں تخئیل کو، پانچویں میں ترنم (وزن) اور خیال کو، چھٹی میں بیان جذبات کو اور ساتویں تعریف میں جذبہ اور تخئیل دونوں کو اہمیت دی گئی ہے۔ آٹھویں تعریف میں جذبے کے ساتھ اظہار کے حسین اور مسرت انگیز ہونے کی شرط لگا دی گئی ہے۔ اس طرح کی بیسیوں تعریفات نظر سے گزرتی ہیں مگر کسی ایک تعریف پر اہلِ نظر آج تک متفق نہیں ہو سکے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر شخص نے شاعری کے بنیادی عناصر میں سے کسی ایک عنصر کو دوسروں پر ترجیح دینے کی کوشش کی ہے یا غایت و مقصد کو عناصر ترکیبی کے ساتھ خلط ملط کر دیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شعر کے بنیادی عناصر صرف تین ہیں:

(الف) جذبہ۔
(ب) تخئیل۔
(ج) وزن۔

باقی رہا تاثیر، مسرت بخشی اور انقباض وانبساط وغیرہ کا معاملہ تو یہ سب باتیں شعر کے مقصد یا اثر کو ظاہر کرتی ہیں۔ اُردو میں باعتبار صورت شعر کی حسبِ ذیل اقسام ہیں:

غزل، قصیدہ، قطعہ، رباعی، مثنوی، مسمط، ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، فرد، نظم، غیر مقفیٰ، نظم آزاد اور سانیٹ۔

شعریت

شعریت سے مراد کلام منظوم کی وہ خصوصیت ہے جو اسے شعر کا درجہ دیتی ہے۔ جذبے کا گداز، فکر و احساس کی لطافت اور پیرایۂ بیان کی خوبی شعریت کے بنیادی عناصر ہیں۔ شعری روایت بھی اس سلسلے میں مؤثر کردار ادا کرتی ہے۔ یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

> ''شعریت تخلیقی فکر اور جذبے کی ہم آمیزی کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتی۔ یہ دونوں جز مل کر حسن ادا کی صورت میں جلوہ گر ہوتے ہیں جس کا انحصار بڑی حد تک تجربے کی صداقت اور اصلیت پر ہوتا ہے۔''[9]

جناب آل احمد سرور کلام اقبال کی شعریت سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اقبال کی شمع و شاعر میں یا بال جبریل کی غزلوں میں ہمیں نئے خیالات ملتے ہیں مگر یہ نئے خیالات اس شعریت کے ساتھ ملتے ہیں جو مانوس ہے اور مقررہ سانچوں کے مطابق۔ یعنی اقبال جدید ہیں مگر ان کی جدت انھیں قدیم شعریت سے بے پروانہیں کرتی۔''[۱۰]

شعور کی رو

(STREAM OF UNCONSCIOUS)

شعور کی رو ذہنی عمل کے بارے میں جدید نفسیات کا ایک تصور ہے جو علمی سطح پر امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز کی دریافت ہے۔ اس نظریے کے مطابق انسانی شعور ایک سیال چیز ہے۔ ذہن میں تاثرات، خیالات اور تصورات ایک مسلسل رو کی شکل میں اُبھرتے رہتے ہیں۔ ان میں بظاہر منطقی ربط بھی نہیں ہوتا۔ ماضی کی یادیں،، حال کے محسوسات اور مستقبل کی توقعات یا خدشات ایک بظاہر بے ہنگم اور غیر مربوط طریقے سے انسانی ذہن کے پردوں پر نمودار ہوتے رہتے ہیں۔ شعور کسی ذرا سی مناسبت کا سہارا لے کر حال سے مستقبل یا ماضی میں، مستقبل سے حال یا ماضی میں اور ماضی سے حال یا مستقبل میں جا نکلتا ہے۔ کوئی شے کسی شخصی مقام یا واقعے کی یاد دلاتی ہے، کسی شخص کے ذکر سے کسی شے، مقام یا واقعے کا خیال آتا ہے۔ کسی واقعے سے ذہن کسی شے، شخص یا مقام کا رُخ کرتا ہے اور کسی مقام کے ذکر سے کوئی شے، شخص یا واقعہ شعور میں آ داخل ہوتا ہے اور اس طرح شعور کی روُ کے بغیر اور کسی واضح منطقی ربط کی ضرورت کا لحاظ کیے بغیر مدت العمر چلتی رہتی ہے۔

جدید نفسیات کے اس تصور سے نفسیاتی حقیقت نگاری کا یہ راستہ کھلا کہ ناول میں کرداروں کی زندگی، اعمال اور ان کی سوچوں کو شعور کی رو کے حوالے سے یا اس کی مطابقت میں پیش کیا جائے۔ چنانچہ جیمز جوائس، ڈورتھی رچرڈسن، ورجینیا ولف اور ارنسٹ ہیمنگوے جیسے ناول نگاروں نے اپنے ناولوں میں شعور کی رو کی تکنیک سے فائدہ اُٹھایا ہے۔ محمد احسن فاروقی لکھتے ہیں:

''شعور کی رو والی ناول کا عام طریقہ یہ ہے کہ اس میں قصہ یوں بیان کیا جاتا ہے جیسے کہ کسی فرد کے دماغ میں تاثرات کی بے ہنگم دھار چل رہی ہے۔ ...... اگر کوئی شخص اپنے ذہن میں آنے والے تمام خیالات کو جوں کا توں رقم کرتا چلا جائے تو ایسا گڑ بڑ جھالا سامنے آئے گا جو کوئی سمجھ نہ سکے گا مگر شعور کی رو والے ناول نگار اسی گڑ بڑ جھالے کو پیش کرنا چاہتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال جیمز جوائس کی یولیسس کا آخری باب ہے جس میں میرین بلوم کے خیالات کی رو اس طرح رقم ہوئی ہے کہ ایک جملہ بغیر کامے یا فل سٹاپ کے پینتالیس صفحوں تک چلتا ہے۔ ......اس سارے کھیل کا مقصد رو، دھار یا بے تکان حرکت کا تاثر قائم کرنا ہے۔''[۱۱]

۱۔ تنقید کیا ہے از آل احمد سرور مشمولہ تنقیدی مقالات۔
۲۔ شعور کی رو اور ناول نگاری۔

سیّد سبط حسن اپنے مضمون ''بنی بھائی'' میں لکھتے ہیں:

''وہ (سجاد ظہیر) اُردو کے غالباً پہلے ادیب ہیں جنھوں نے اپنے ناول ''لندن کی ایک رات'' میں شعور کے موج در موج بہاؤ کو قلمبند کرنے کا

تجربہ کیا۔'' [۱۲]

لیکن ممتاز شیریں نے لکھا ہے:

''شعور کے بہاؤ اور ذہن کی عکاسی کے لیے کئی تکنیکیں استعمال کی گئی ہیں۔ اُردو میں عسکری نے حرامجادی اور چائے کی پیالی لکھ کر اس تکنیک کی بنیاد ڈالی۔ یہ دونوں افسانے چیخوف کے سکول مسٹریس اور سٹیپ کی طرز پر لکھے گئے ہیں۔'' [۱۳]

اور:

''شعور کی رو عسکری صاحب سے وابستہ ہے اور انھوں نے اُردو میں اس کی کامیاب پیشکش کی۔'' [۱۴]

شکارنامہ

شکارنامہ سے مراد وہ منظوم یا منثور تحریر ہے جس میں شکار کی کسی مہم کے حالات قلمبند کیے جائیں۔ مثال کے طور پر آصف الدولہ کی شکاری مہموں کے حالات (بالفاظ دیگر شکارنامے) میر تقی میر اور مرزا محمد رفیع سودا نے تحریر کیے ہیں۔ میر انشا اللہ خاں انشا سے بھی ایک فارسی شکارنامہ یادگار ہے۔ یہ شکارنامہ نواب سعادت علی خاں کی مہم شکار کے بارے میں ہے۔ شکارنامہ بالعموم ان اجزا پر مشتمل ہوتا ہے:

عزم شکار، سفر کی تیاری، موسم کا بیان، سفر کے حالات (ضمناً جانوروں کی عادات وخصوصیات کا ذکر) اور واپسی کے سفر کا مختصر حال۔

شکست ناروا

شکست ناروا شعر کا ایک عیب ہے۔ مولانا حسرت موہانی نے اس کی توضیح ان الفاظ میں کی ہے:

''فارسی اور اُردو کی شاعری میں جو بحریں مروج ہیں۔ ان میں سے بعض کی خصوصیت یہ ہے کہ پڑھنے میں ہر مصرعے کے دو ٹکڑے ہو جایا کرتے ہیں۔ ایسے تمام اشعار میں اگر مصرعوں کے ٹکڑے علیحدہ علیحدہ نہ ہو سکیں بلکہ ایسا ہو کہ کسی لفظ یا فقرے کا ایک حصہ ایک ٹکڑے میں اور دوسرا حصہ دوسرے ٹکڑے میں لازمی طور پر آتا ہو تو یہ بات یقیناً معیوب سمجھی جائے گی اور شاعر کی کمزوری پر دلالت کرے گی۔ شکست ناروا اسی عیب کا نام ہے۔ مثلاً:

میر:

نہ گیا خیال زلف سیہ جفا شعاراں
نہ ہوا کہ صبح ہووے شب تیرہ روزگاراں

اقبال:

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبین نیاز میں [۱۵]

پہلے شعر کے مصرع اولیٰ میں اور دوسرے شعر کے مصرع ثانی میں شکست ناروا ہے کیونکہ یہ مصرعے اس طرح ٹکڑوں میں تقسیم ہوتے ہیں:

ع نہ گیا خیال زلف —— سیہ جفا شعاراں

ع کہ ہزاردوں سجدے تڑپ رہے — ہیں مری جبین نیاز میں

شکوہ الفاظ

صوتی آہنگ اور معنوی فضا کے لحاظ سے بعض الفاظ میں ایک خاص قسم کا طمطراق اور طنطنہ جھلکتا ہے جسے اصطلاح میں شکوہ الفاظ کہتے ہیں۔ مثلاً خوشی کے مقابلے میں انبساط، شیر

کے مقابلے میں ضیغم اور شاہانہ کے مقابلے میں خسروانہ شکوہ الفاظ کی خصوصیت کے حامل ہیں۔

بعض موضوعات اپنے طبع و مزاج کے اعتبار سے شکوہ الفاظ کے مقتضی ہوتے ہیں۔ قصیدہ ایک صنف سخن کی حیثیت سے شکوہ الفاظ کا تقاضا کرتا ہے۔ دولت شاہ سمرقندی نے خاقانی کے بارے میں لکھا ہے۔ ''خاقانی از طمطراق لفظ بر ہمہ فضل دارد۔'' [۱۶] یہاں طمطراق لفظ کی ترکیب شکوہ الفاظ کے مترادف کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔

شلوک

شلوک کا ماخذ ہندی لفظ ''شہ لوک'' ہے جس کے معنی ہیں شاہ کی دنیا، فقیر کا جہاں یا بادشاہ کا کلام، شلوک عام طور پر دو ہم قافیہ مصرعوں یا بالفاظ دیگر ایک بیت مصرع پر مشتمل ہوتا ہے۔ زیادہ مصرعوں پر مشتمل شلوک بھی ملتے ہیں۔ گورونانک کے بعض شلوکوں میں مصرعوں کی تعداد بارہ تک پہنچ گئی ہے۔ غزل کے ایک اچھے شعر کی طرح شلوک میں بھی ایجاز واختصار بدرجہ کمال موجود ہوتا ہے۔ اخلاق وتصوف کے نکات ومعارف اور مظاہر زیست میں چھپی ہوئی بصیرتیں شلوکوں کا موضوع ہیں۔ گورونانک اور حضرت باوا مسعود الدین فرید شکر گنج کے شلوک معروف ہیں۔

شوخی

ایسی ہلکی پھلکی مگر شائستہ ظرافت جو اصلاح اور تنقید دونوں سے بے نیاز ہو اور صرف ادبی وذہنی انبساط کا باعث بنے شوخی کہلاتی ہے۔ ابواللیث صدیقی ریاض خیرآبادی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ریاض کے کلام میں دوسرا نمایاں عنصر...... شوخی ہے۔ لطیف شوخی کی مثالیں اُردو ادب اور بالخصوص شاعری میں بہت کم ملتی ہیں اور شعرائے لکھنؤ کے ہاں تو ہمیشہ پھکڑ شوخی پر غالب نظر آتا ہے۔ ریاض کی شوخی اس وجہ سے لطیف ہے کہ اس کی تہہ میں کوئی فلسفہ یا تلقین نہیں۔'' [۱۷]

ڈاکٹر سیّد عبداللہ کے نزدیک:

''شوخی صرف ادا نہیں بلکہ ایک طرز احساس بھی ہے اور بیان کا لہجہ بھی۔ اس کا تعلق اسلوب بیان سے بھی ہے اور حسن معنی سے بھی بلکہ ہر حسین ادا (خواہ وہ لفظوں میں ظاہر ہو یا جمال انسانی کے انوکھے کرشموں میں یا فطرت کے کسی تعجب خیز اور انبساط آمیز عمل میں)۔ بشرطیکہ اس سے طبیعت میں مدہم سا جوش اور احساس راحت پیدا ہوتا ہو۔ غرض یہ قدرے غیر متوقع مگر انبساط بخش عمل ہے۔ جس میں تھوڑا سا جارحیت کا عنصر بھی شامل ہے لطف خیز اور ہلکا ہلکا، تیز نہیں۔'' [۱۸]

شہر آشوب

سیّد مسعود حسن رضوی ادیب شہر آشوب کے ابتدائی مفہوم اور اس کی وجہ تسمیہ کے بارے میں لکھتے ہیں:

''شہر آشوب ایک صنف نظم کا نام ہے جو ابتدا میں ایسے قطعوں یا رباعیوں کا مجموعہ ہوتی تھی جن میں مختلف طبقوں اور مختلف پیشوں سے تعلق رکھنے والے لڑکوں کے حسن و جمال اور

ان کی دلکش اداؤں کا بیان ہوتا تھا۔ صرفی اعتبار سے لفظ شہر آشوب مرکب اضافی ہے۔ اضافت مقلوب کے ساتھ یعنی آشوب شہر اسم فاعل ترکیبی ہے۔ یعنی آشو بندہ شہر۔ اس سے لغوی حیثیت سے شہر آشوب کے ایک معنی ہوئے شہر کے لیے فتنہ اور ہنگامہ، دوسرے معنی ہوئے شہر میں فتنے اور ہنگامے برپا کرنے والے۔ حاصل دونوں کا ایک ہے۔ حسین و جمیل لڑکوں کی ذات ہنگاموں کا باعث ہو سکتی تھی۔ یہی شہر آشوب کی وجہ تسمیہ ہے۔''[19]

سیّد عبداللہ نے شہر آشوب کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''اصطلاحی معنوں میں اس نظم کو کہتے ہیں جس میں کسی شہر یا ملک کی اقتصادی اور سیاسی بے چینی کا تذکرہ ہو۔ یا شہر کے مختلف طبقوں کی مجلسی زندگی کے کسی پہلو کا نقشہ خصوصاً ہزلیہ طنزیہ یا ہجویہ انداز میں کھینچا گیا ہو۔''[20]

پروفیسر گب کے نزدیک شہر آشوب کی ایجاد کا سہرا ترکی زبان کے سر ہے۔ دسویں صدی ہجری کے شاعر مسیحی کی ترکی زبان میں لکھی ہوئی مثنوی ''شہر انگیز ادرنہ'' اس کے نزدیک پہلا شہر آشوب ہے۔ یہ مثنوی ایڈریا نوپل کے نوخیزوں کی تعریف میں ہے لیکن مسعود حسن رضوی ادیب نے مسعود سعد سلمان متوفی ۵۱۵ ہجری کو شہر آشوب کا موجد قرار دیا ہے۔[21] مسعود سعد سلمان کے کلیات میں ایسے بانوے فارسی قطعات کا ایک مجموعہ بھی شامل ہے جن میں مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کے لڑکوں کا ذکر ہے۔ ترکی، فارسی اور اُردو میں شہر آشوب کے جو نمونے موجود ہیں۔ ان کے مضامین و مطالب پر سرسری سی نظر ڈالنے پر بھی یہ حقیقت کھل کر سامنے آ جاتی ہے کہ شہر آشوب مختلف ادوار سے گزرنے کے بعد تین واضح قسموں میں تقسیم ہو چکا ہے۔

(الف) وہ شہر آشوب جن میں خوبانِ شہر کی فتنہ انگیزی کا بیان مقصود ہے جیسے مسیحی کا ترکی شہر آشوب بعنوان شہر انگیز ادرنہ، جو ایڈریا نوپل کے لڑکوں کی تعریف میں ہے۔ عزیزی کا ترکی شہر انگیز جو قسطنطنیہ کی لڑکیوں کی تعریف میں ہے اور وحیدی قمی کا شہر انگیز تبریز جو تبریز کے نوخیزوں کی تعریف میں ہے۔ ایسی نظموں کے لیے اگر شہر انگیز کی اصطلاح خاص کر لی جائے تو بہتر ہے۔ خود ان شعرا نے بھی انھیں شہر انگیز ہی کے نام سے موسوم کیا ہے۔ ایسی نظموں کا مقصد محض تفریح و تفنن ہے۔

(ب) وہ شہر آشوب جن میں سیاسی یا سماجی اختلال و انتشار یا کسی فتنہ بداماں سیاسی واقعے کے نتائج و اثرات کا تذکرہ ہے جیسے بہشتی، شاکر، ناجی، سودا، میر اور نظیر کے شہر آشوب اور ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کے واقعات، نتائج اور اثرات کے بارے آزردہ، افسردہ داغ، تشنہ، سالک، کامل، سوزاں، معین، ظہیر، عیش اور محسن کے شہر آشوب۔ صحیح معنوں میں شہر آشوب یہی ہیں۔ یہ سیاسی اور سماجی تنقید کا درجہ رکھتے ہیں۔

(ج) وہ شہر آشوب جو محض ہجو کے لیے لکھے گئے ہیں جیسے آگہی خراسانی کا شہر آشوب ہرات، جس میں ہرات کے عمائد و عوام کی مذمت کی گئی ہے۔ مختلف طبقوں اور پیشہ وروں کا فرداً فرداً تذکرہ تینوں قسم کی منظومات کی مشترک خصوصیت ہے۔

شیریں کلامی

شیریں کلامی اور شیریں گفتاری کی اصطلاحی حیثیت عرصہ دراز تک نظروں سے اوجھل رہی اور بالعموم یہ سمجھا جاتا رہا کہ یہ تنقیدی اصطلاحات نہیں محض توصیفی الفاظ ہیں جو تذکرہ نویسوں نے اپنے محبوب شعرا کی تعریف و توصیف کے لیے بغیر کسی تنقیدی شعور کے استعمال کیے ہیں لیکن سیّد عابد علی عابد نے قدیم تذکروں میں ان الفاظ کے محل استعمال پر غور کرنے کے بعد یہ دعویٰ کیا ہے:

> ''تمام تذکرہ نگار (الا ماشا اللہ) کم و بیش شیریں کلامی اور شیریں گفتاری سے یہ مراد لیتے ہیں کہ شاعر کے اسلوب نگارش میں جمالیاتی صفات پائی جاتی ہیں۔ ان صفات میں ترنم اور نغمہ بنیادی ہیں۔''[۲۲]

(ص)

صاحب طرز انشا پرداز

صاحب طرز انشا پرداز سے مراد وہ نثار ہے جو اپنے منفرد اور نا قابل تقلید اسلوب کے باعث کسی زبان کی پوری ادبی تاریخ میں اپنی مثال آپ ہو۔ اُردو ادب میں محمد حسین آزاد مسلمہ طور پر ایک صاحب طرز انشا پرداز ہیں۔

صداقت

کسی ناول، کسی افسانے یا کسی ادبی قصے میں یہ سوال خارج از بحث ہے کہ آیا یہ واقعہ پیش آیا تھا یا نہیں۔ ادیب یہ دعویٰ نہیں کرتا کہ یہ خاص واقعہ کسی خاص مقام پر، کسی خاص زمانے میں کسی خاص شخص کو پیش آیا تھا بلکہ اس کا دعویٰ تو یہ ہے کہ اسی قسم کے واقعات پیش آتے ہیں اور ایسا واقعہ پیش آ سکتا ہے۔ گویا ادبی صداقت کا تعلق وقوع سے نہیں امکان وقوع سے ہے۔ وہ تاریخی واقعات بھی جو وقوع پذیر ہو چکے ہیں، ادب کا موضوع بن سکتے ہیں کیونکہ امکان وقوع، وقوع میں شامل ہے۔ لیکن ان واقعات کی ادبی صداقت جانچنے کا معیار بھی وہی ہوگا کہ آیا ایسا ہو سکتا ہے۔ اگر ایک واقعہ جو خاص وقت میں ایک شخص پر گزر چکا ہو اس طرح بیان کیا جائے کہ قاری یا سامع کہہ اُٹھے کہ ایسا نہیں ہو سکتا تو وہ واقعہ تاریخی اعتبار سے سچا ہونے کے باوجود ادبی صداقت سے عاری سمجھا جائے گا۔ کیونکہ ادب میں صداقت کا معیار یہ نہیں کہ ایسا ہوا تھا بلکہ اصل معیار یہ ہے کہ ایسا ہوتا ہے اور ایسا ہو سکتا ہے۔ جناب وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''جن کہانی لکھنے والوں نے عجب الوقوع واقعات کو کہانی کی بنیاد بنایا ہے انھوں نے سچ کا ساتھ دینے کے باوجود اچھی کہانی نہیں لکھی۔ اچھی کہانی تو صرف وہ ہے جو سننے والوں کو اچھی لگے اور اس معاملے میں حقیقت کی ایسی منطق کے مقابلے میں جو نا قابل فہم اور نا قابل یقین ہو۔ قیاس کی وہ منطق عزیز ہے جو قابل فہم اور قابل یقین ہو اور جو ذہن کی اختراع ہونے کے باوجود اپنے سچ ہونے کا یقین دلاتی ہو اور سچ ہونے کا یقین دلاتے ہوئے بھی دلچسپ اور مزیدار ہو۔''[۱]

مؤلف کاروان ادب لکھتے ہیں:

> ''ڈرامے میں صداقت کا پایا جانا ضروری ہے

لیکن اس کی صداقت سائنس اور ہندسے کی صداقت نہیں اور نہ تاریخ کی صداقت ہے۔ اس کی صداقت کا معیار یہ ہے کہ افراد ڈراما کی خواہشات، جذبات اور احساسات اس دنیا کے انسان کی خواہشات، جذبات اور احساسات کے مطابق ہوں۔ اس کے واقعات اور حالات اس دنیا کے واقعات اور حالات ہوں۔ غرض ڈرامے کا سارا ماحول اور فضا فطری ہو۔''[۲]

یہ ساری بحث دراصل ارسطو کے اس نظریے کی صدائے بازگشت ہے کہ ادب کی دنیا میں قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس ممکنات پر ترجیح حاصل ہے۔ ارسطو نے لکھا ہے:

''شاعر کو چاہیے کہ قرین قیاس ناممکنات کو خلاف قیاس امکانات پر ترجیح دے۔''[۳]

اور

''جہاں تک شاعری کی ضروریات کا تعلق ہے۔ قرین قیاس ناممکنات کو ممکن لیکن خلاف قیاس واقعات پر ترجیح حاصل ہے۔''[۴]

صفائے بیان

صفائے بیان کے معنی یہ ہیں کہ بات کسی تعقید گنجلک اور ابہام کے بغیر اس طرح کہی جائے کہ معانی کا ابلاغ بھی ہو جائے اور قاری کو بے جا دقت سے بھی دو چار نہ ہونا پڑے لیکن صفائے بیان کی خصوصیت الفاظ اور پیرایۂ بیان کی سادگی ہی پر منحصر نہیں۔ جب تک وہ بات جو کہی جانی مطلوب ہے، کہنے والے کے ذہن میں صاف اور واضح نہ ہو اور کہنے والے نے اس پر غور و تامل کے بعد اس کی حقیقت پوری طرح نہ سمجھ لی ہو، اس وقت تک عبارت میں صفائے بیان کی خصوصیت کما حقہٗ پیدا نہیں کی جاسکتی۔

صنعت گری

''لفظ اور لفظ کے درمیان، لفظ اور اس کے معنی کے درمیان مدتوں کے رسم و رواج اور افہام و تفہیم کی ایک طویل روایت نے جو سیدھے سادے ہموار اور قابلِ فہم رشتے قائم کیے ہیں لفظوں کی صنعت گری کو سب کچھ سمجھنے والے ادیب اور شاعران رشتوں کو توڑ کر جو پیچ در پیچ اُلجھے ہوئے، ناہموار، غیر فطری اور غیر مانوس رشتے قائم کرتے ہیں انہی کو صنعت گری کی بنیاد سمجھا جاتا ہے۔'' (سیّد وقار عظیم)

مسعود حسن رضوی ادیب کی مہیا کی ہوئی تعریف سادہ اور مختصر ہے لیکن صنائع لفظی و معنوی کی ادبی حیثیت کو خوبی سے متعین کرتی ہے۔ لکھتے ہیں:

''کلام میں کوئی ایسا التزام کرنا جو ادائے مطلب کے لیے ضروری نہ ہو مگر تزئین کلام کا فائدہ دے اصطلاح میں صنعت کہلاتا ہے۔''[۶]

صنف

اصناف صنف کی جمع ہے۔ ہیئت یا مضمون کے اعتبار سے نظم و نثر کی جو اقسام قرار دی گئی ہیں۔ انھیں اصطلاح میں اصناف اور بصورت واحد صنف کہتے ہیں۔ اصناف ادب کی زمرہ بندی دو طرح سے ہوتی ہے:

(الف) باعتبار صورت یعنی خارجی پیکر کے لحاظ سے

(ب) باعتبار معانی

غزل،قصیدہ،مثنوی،رباعی،قطعہ،مسمط،مستزاد،ترجیع بند،
ترکیب بند،فرد،نظم غیر مقفیٰ،نظم آزاداور سانیٹ کا تصورصورت
کا تصور ہے۔ یہ اصناف ایک دوسرے سے اپنی صورت (یعنی
شعروں یا مصرعوں کی تعداد، قافیے کے وجود وعدم،ترتیب قوافی،
مصرعوں کی تکرار،مصرعوں کے طول کی یکسانی یا اختلاف وغیرہ)
کے ذریعے ممیّز ہوتی ہیں۔اس کے برعکس نعت،حمداور واسوخت
شہرآشوب سے اپنے معانی کے لحاظ سے ممیّز ہوتی ہیں۔نعت
مسدس بھی ہوسکتی ہے اور مخمس بھی،ترجیع بند بھی اور ترکیب بند
بھی۔اسی طرح ایک مسدس نعت بھی ہوسکتی ہے، واسوخت بھی،
شہرآشوب بھی اور مرثیہ بھی۔

چونکہ سخن کا لفظ ہمارے ہاں بالعموم نظم کے لیے استعمال
ہوتا ہے اس لیے اصناف سخن سے بھی نظم ہی کی اصناف مراد لی
جاتی ہے۔مجتبیٰ حسین اصناف کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اپنی ہیئت صنفی،مطالبات زبان اور بیان کے
> اصول و قواعد کے لحاظ سے ان اصناف کی
> حدیں (معین) ہیں۔اسی وجہ سے ان میں امتیاز
> باقی رہتا ہے اور یہی چیز انھیں سکہ رائج الوقت
> بناتی ہے۔ان کی مقبولیت زمانے کے تغیرات
> کے ساتھ گھٹتی بڑھتی رہتی ہے۔''[۷]

مختلف زبانوں اور مختلف خطہ ہائے ارض میں اصناف
ادب بھی ایک دوسرے سے مختلف ہوتی ہیں۔ ہر صنف ادب اور
بالخصوص صنف شعر کا ایک مخصوص جذباتی اور سماجی پس منظر ہوتا
ہے جس کی تشکیل میں اس ملک کے معاشرتی کوائف،تہذیبی
ماحول،قومی مزاج، اجتماعی کردار، ثقافتی ورثہ —— حتیٰ کہ
جغرافیائی خط و خال بھی حصہ لیتے ہیں۔اس سلسلے میں غزل کی
مثال بہت مفید ثابت ہوسکتی ہے۔غزل اُردو اور فارسی شاعری
کی اہم ترین صنف سخن ہے۔جبکہ مغرب میں غزل کا کوئی وجود
نہیں اور مشرق میں بھی غزل اُردو اور فارسی کے علاوہ صرف ان
زبانوں میں ملتی ہے جو اُردو اور فارسی کے زیراثر ہیں اور جن کا
ادبی شعور اُردو یا فارسی سے مستعار ہے۔مثلاً پنجابی اور پشتو۔
جب اُردو میں سانیٹ کا تجربہ ہوا تو یہ توقع بندھی تھی کہ شاید
سانیٹ غزل کی جگہ لے لے گی مگر سانیٹ آج بھی بہت کم
دیکھنے میں آتی ہے اور دوسری طرف غزل مخالفین غزل کی تمام تر
معاندانہ کوششوں کے باوجود روز افزوں ترقی کر رہی ہے کیونکہ
اس کا مخصوص سماجی اور تہذیبی پس منظر اب بھی موجود ہے۔
قصیدہ ایک زمانے میں اہم ترین صنف سخن سمجھا جاتا تھا مگر
ملوکیت اور درباروں کے خاتمہ کے باعث قصیدہ اپنی مدحیہ
حیثیت میں ختم ہو چکا ہے۔صرف ایک ہیئت کی حیثیت میں
زندہ ہے۔ اصناف خلا میں پیدا نہیں ہوتیں۔ ڈاکٹر عبادت
بریلوی لکھتے ہیں:

> ''اصناف ادب کی تخلیق کسی معجزے کے نتیجے
> میں نہیں ہوتی۔مخصوص جغرافیائی حالات اور
> ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والا مخصوص
> تہذیبی،تمدنی اور معاشرتی ماحول ان کی تخلیق
> میں ممد ومعاون ہوتا ہے۔''[۸]

اصناف نثر کا معاملہ ذرا مختلف ہے۔ نثر جذبے کی
بجائے خیر اور فکر کی زبان ہے۔اس لیے مشرق اور مغرب کے
لوگ جذباتی اور سماجی پس منظر کے اختلاف کے باوجود نثر
میں ایک دوسرے سے وسیع پیمانے پر متاثر ہوسکتے ہیں۔
چنانچہ جہاں مغرب کی سیاسی اور اقتصادی بالادستی نے مغربی

لباس کو بین الاقوامی لباس کا درجہ دے دیا وہاں مغرب کی اصناف نثر انشائیہ، ناول، ناولٹ، افسانہ، خاکہ اور رپورتاژ بھی بین الاقوامی اصناف کا درجہ اختیار کر گئیں۔ مشرق اور مغرب میں اصناف کا لین دین صرف نثر تک محدود رہا ہے۔ مغرب کی تمام تر بالادستی کے باوجود لیرک، لمرک اور سانیٹ جیسی اصناف سخن اُردو میں جڑ نہیں پکڑ سکیں۔ یورپ میں غزل لکھنے کی جو کوشش ہوئی انھیں بھی کامیابی نصیب نہیں ہوئی۔ یورپ کی نظم آزاد جو وزن سے بھی آزاد ہے۔ اُردو میں قدم نہ جما سکی اور ایسی موزوں شکل اختیار کرنے پر مجبور ہوئی جو اہلِ یورپ کی بجائے قارئین اُردو کی جمالیاتی اُمنگوں اور جذباتی تقاضوں کا ساتھ دے سکے۔

اصناف نثر میں تاریخ نگاری فارسی (اور کسی حد تک عربی) تاریخ نویسی کے اثر سے وجود میں آئی۔ تذکرہ نگاری کا بھی یہی حال ہے۔ اُردو داستان نگاری فارسی داستان نویسی کے نمونے پر وجود میں آئی اور اس میں ہندی اثرات بھی دخیل ہوئے۔ جدید نثر کی بیشتر اصناف مثلاً ناول، ناولٹ، ڈراما، افسانہ، رپورتاژ، انشائیہ، خاکہ اور سوانح بھی انگریزی اثرات کی مرہون منت ہیں۔ اُردو میں سوانحی مواد انگریزی اثرات سے پہلے بھی ملتا ہے لیکن جدید خطوط پر سوانح نگاری کا آغاز یقیناً انگریزی اثرات کا مرہون منت ہے۔

ضمیات

دیکھیے: ''دیومالا''۔

صوتی تاثیر

معانی سے الگ ہو کر بھی ہر لفظ کا اپنا ایک خاص تاثر ہوتا ہے جس کا تعلق ان حروف کی آوازوں اور ان کی ترتیب سے ہوتا ہے جن سے کوئی لفظ بنا ہے۔ کوئی لفظ ناچتا، گنگناتا ہے، کوئی روتا بسورتا ہے۔ کوئی ڈراتا ہے، کوئی لبھاتا ہے، کوئی سننے والے کے ذہن پر خوف کا تاثر چھوڑتا ہے اور کوئی سرخوشی و سرمستی کا تاثر دیتا ہے۔ لفظ کے اس تاثر کو جس کا تعلق لفظ کی آوازوں سے ہوتا ہے، صوتی تاثر کہتے ہیں اور اگر کوئی شاعر یا ادیب تلاش و تفحص سے کام لیتے ہوئے ایسے الفاظ استعمال کرے جو اپنے صوتی تاثر کے اعتبار سے بھی روح معانی سے ہم آہنگ ہوں تو یہ بہت بڑی خوبی ہے۔ معانی کا مقصود ایک خاص قسم کا تاثر قاری کے ذہن پر ثبت کرتا ہے۔ جب الفاظ و حروف کی آوازیں بھی اسی قسم کا تاثر رکھتی ہوں تو یہ سونے پر سہاگہ ہے۔ نیاز فتح پوری نظیر اکبرآبادی کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''نظیر کی ایک خصوصیت جو بہت کم آپ کو کسی اور شاعر کے ہاں نظر آئے گی، یہ ہے کہ وہ موقع محل کے لحاظ سے ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے کہ سامعہ پر بھی اس کا اثر پڑتا ہے اور سننے والا خوف و ہراس یا لطف انبساط کی تمام کیفیات الفاظ میں محسوس کرنے لگتا ہے۔''[۹]

صوفی

کلمہ صوفی کے لغوی معنی اور اشتقاق کے بارے میں بہت اختلاف ہے۔ چند قابلِ ذکر آرا کا خلاصہ یہ ہے:

(الف) صوفی صفا سے مشتق ہے یعنی اہل صفا کو صوفی کہا گیا۔
(ب) صوفی کا ماخذ صفّہ ہے۔ اہلِ صفہ بعد میں صوفی کہلائے۔
(ج) صوفی صوف سے مشتق ہے جس کے معنی ہیں اُونی گاڑھا۔

چونکہ روحانی زندگی بسر کرنے والے حضرات دنیوی تعیّشات و تمتعات سے بالاتر رہنے کی خواہش میں اونٹ کے بالوں سے بنا ہوا کپڑے پہنتے تھے۔ اس لیے وہ

صوفی کہلائے۔ عام طور پر کلمہ صوفی کو صوف سے ہی مشتق سمجھا جاتا ہے۔

(د) کلمہ صوفی یونانی الاصل ہے اور اس کے معنی ہیں دانشور۔

اصطلاح میں صوفی وہ شخص ہے جو تصوف کی فکری، روحانی اور اخلاقی اقدار کے مطابق زندگی بسر کرے۔ شیخ اکرام الحق علامہ ابوالقاسم قشیری کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''یہ اصطلاح ۲۰۰ ہجری سے کچھ پہلے رائج ہوئی۔''[۱۰]

(ض)

ضرب المثل

(PROVERB)

کہاوت کی بنیاد مسلمہ تمثیل یا تلمیح ہوا کرتی ہے، اسے ضرب المثل بھی کہتے ہیں۔ کہاوت اور محاورے میں بڑا فرق یہ ہے کہ محاورہ کلام کا جزو بن کر اس میں جذب ہو جاتا ہے۔ کہاوت میں یہ قابلیت نہیں۔ یہ اگر حذف کر دی جائے تو کلام تام رہے گا، مثلاً:

محاورہ: جنگ کی وجہ سے وہ تجویز کھٹائی میں پڑ گئی۔

کہاوت: بینک میں تو جو کچھ تھا ڈوبا ہی۔ آپ نے بھی تقاضا شروع کر دیا۔ سچ کہتے ہیں مرتے کو ماریں شاہ مدار۔''[۱]

علمائے عمرانیات کسی ملک کی کہاوتوں کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ کیونکہ کہاوتیں قدیم سماجی فکر، معاشرتی روابط، اور کسی سماج میں رہنے والے اشخاص کی سماجی اقدار کی مظہر ہیں۔

اُردو کی بہت سی ضرب الامثال قدیم دوہوں کے مصرعے ہیں جو کثرت استعمال سے ضرب الامثال کا درجہ پا گئے ہیں۔

موتہہ لگائی ڈومنی گائے تال بے تال
گھی سنوارے سالنا بڑی بہو کا نام
گھر کا جوگی جوگنا باہر کا جوگی سدھ
اجگر کرے نہ چاکری پنچھی کرے نہ کام

اکثر قدیم ضرب الامثال کے واضعین کے نام معلوم نہیں لیکن اُردو شاعری کے بہت سے مصرعے ایسے ہیں جو قبول عام کی آخری منزل کو پہنچ کر ضرب الامثال بن گئے ہیں۔ عوام و خواص انھیں بے تکلف اپنی تقریر و تحریر میں استعمال کرتے ہیں اور اکثر نہیں جانتے کہ فلاں کہاوت دراصل فلاں شاعر کا مصرع ہے، جیسے:

گیا وقت پھر ہاتھ آتا نہیں (میر حسن)
ہمارے بھی ہیں مہرباں کیسے کیسے (آتش)

شیخ سعدی کی گلستان کے بہت سے جملے اور مصرعے ضرب الامثال بن گئے ہیں۔

ضرورت شعری

(POETIC LICENCE)

جب شاعر قواعد زبان کی کسی خلاف ورزی پر ہم سے خصوصی رعایت کا طالب ہوتا ہے۔ مثلاً وزن یا قافیہ نبھانے کے لیے کسی لفظ کے تلفظ یا املا میں تبدیلی کرتا ہے تو گویا ضرورت شعری کے تحت ایسا کرتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر دیکھیے:

میں نہیں بسمل خیام جگر
حافظ خوش کلام نے مارا

خیام کا تلفظ بہ تشدید یای (بروزن ایام) ہے۔ جگر نے اسے خیام (بروزن صیام) باندھا ہے:

بہار اپنی جگہ پر سدا بہار رہے
یہ چاہتا ہے تو تجزیہ بہار نہ کر

مصرع ثانی میں تجزیہ کی ''ی'' کو ضرورت شعری کے

تحت مسترد کرلیا گیا ہے۔ضرورت شعری کی آڑ لے کر قاری سے خصوصی رعایت کا طالب ہونا دراصل عجز کا اظہار ہے۔

میر حسن کا شعر ہے:

عجب شہر تھا ایک مینو سواد
کہ قدرت خدائی کی آتی تھی یاد

یہاں وزن کا پیٹ بھرنے کے لیے خدا کی قدرت کو خدائی کی قدرت بنادیا۔

ضرورت قافیہ

جب قافیے کی پابندی نبھانے کے لیے قواعد زبان سے کسی قسم کا انحراف روا رکھا جائے تو اسے ضرورت قافیہ کہتے ہیں اور ظاہر ہے کہ یہ ضرورت شعری ہی کی ایک صورت ہے۔مولانا حالی، مولوی حبیب الرحمان خاں رئیس بیگم پور کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''لفظ ہاتھ بلاشبہ ہائے مخلوط سے ہے لیکن رات اور بات کا قافیہ بھی شعرا نے باندھا ہے۔ قافیے کی ضرورت ایسی خفیف فروگزاشتوں کو جائز کر دیتی ہے۔مرزا غالب کبھی اور کسی کی جگہ کبھو اور کسو کو غیر فصیح سمجھتے تھے۔لیکن ان کے اُردو دیوان میں قافیے کی جگہ کسو اور کبھو بندھا ہوا ہے۔میں بھی ہمیشہ ہاتھ کو ہائے مخطوط کے ساتھ لکھتا ہوں۔مگر قافیے میں بات باندھنا جائز سمجھتا ہوں۔

ضعف تالیف

علم معانی کی اصطلاح ہے۔نجم الغنی رامپوری کے خیال میں ضعف تالیف سے مراد ہے الفاظ کا محاورے کے خلاف استعمال کرنا یا ضمائر و حروف ربط کو ایسی تقدیم و تاخیر سے لانا کہ کلام محاورۂ اہلِ زبان کے خلاف ہو جائے، جیسے:

لے کے نالوں کے علم ہم بھی ضرور آئیں گے
ہوگی جس روز محرم میں ترے گھر محفل

محاورہ اُردو میں محرم کی مجلس ہوتی ہے۔محفل نہیں۔[۳]

فائض المعانی میں کلام کے اس عیب کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

''تقدیم و تاخیر ضمائر یا حروف روابط اس نہج سے واقع ہو کہ خلاف روزمرہ اہلِ ہند کے ہو۔''[۴]

کیفی ان تعریفوں پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''یہ دونوں امور تو تعقید اور مخالفت قیاس لغوی کی ذیل میں آتے ہیں، پھر معانی میں یہ مد فاضل ہو جاتی ہے۔''[۵]

اور اس اشکال کا جو حل جناب کیفی نے دریافت کیا ہے وہی مناسب معلوم ہوتا ہے یعنی یہ کہ کلام کا جو نقص تنافر، تعقید، مخالفت، قیاس لغوی وغیرہ عیوب کلام کے تحت نہ آئے اسے ضعف تالیف میں داخل سمجھا جائے اور غالباً علمائے معانی کے ذہن میں اس اصطلاح کا جواز یہی تھا۔

ضعف خاتمہ

ضعف خاتمہ نقص روانی ہی کی ایک صورت ہے۔

حسرت موہانی لکھتے ہیں:

''روانی کا یہ نقص جب کسی مصرعے کے آخر میں واقع ہوتا ہے تو مزید ناگواری کا موجب ہوتا ہے اور ضعف خاتمہ کے نام سے موسوم کیا ہوتا ہے۔''[۶]

مثلاً:

کون سا دل ہے وہ کہ جس میں آہ
خانہ آباد تو نے گھر نہ کیا
(درد)

چاندنی مار گئی اس دل زخمی کو رات
پرتو انداز یہ کس کا رخ پر نور ہوا
(عیشی)

دل لگانے کے ہیں اسی سے لطف
جان سے بھی ہمیں سوا ہے عشق
(مجروح)

ان تینوں شعروں کے مصرعہ ہائے اولیٰ میں ضعف خاتمہ کا عیب موجود ہے۔ پنڈت کیفی کہتے ہیں:

''غزل یا ایسی صنف سخن میں جہاں پہلا مصرعہ اپنے آخری لفظ میں کسی قافیہ یا ردیف کی قید سے آزاد ہو، یہ نقص واقع ہوتا ہے۔ پہلے مصرعے کو سست اور سن لفظ پر ختم کرنا اس کے اثر کو کم کرنا ہے۔ اس نقص کا تعلق علم معانی سے نہیں صوتیات سے ہے۔''[7]

(نیز دیکھیے: نقص روانی)

ضلع جگت

اگر کلام میں ادائے مطلب کے ساتھ ساتھ کسی خاص چیز (مثلاً طب، قانون، جنگ، باغ، دربار، خانقاہ، میکدہ) کے تلازمے کی حدود میں ایہام تناسب سے مسلسل کام لیا جائے تو اسے ضلع جگت کہتے ہیں۔

دریائے لطافت میں ضلع جگت کی مثال کے طور پر یہ عبارت لکھی گئی ہے:

''آپ کا بجرہ کچھ آج کھل گیا ہے۔ واللہ تمھاری بات پانی بہت مشکل ہے۔ ہمیں کل سوتا چھوڑ گئے۔ ہر چند ضعف نالی کی تو بھی رتھ میں جگہ نہ دی۔ ایک باؤلی رنڈی کے کہنے سے ہماری چاہ دل سے اُٹھا دی۔......الخ۔''

حامد حسن قادری اس پر یوں تبصرہ فرماتے ہیں:

''ضلع کی مثال میں دریا کے مناسب چیزیں بیان کرنے کے لیے دو صفحے میں اُردو کی عبارتیں لکھی ہیں۔ جن میں پانی کی اقسام، دریاؤں کے نام، دریائی جانور، کشتی اور تیراکی کے الفاظ ضلع یا ایہام کے طور پر استعمال کیے ہیں۔''[8]

دراصل ضلع جگت ایہام تناسب ہی کے مسلسل استعمال کا نام ہے اور ایہام تناسب مراعات النظیر کی ایک شکل ہے۔ دریائے لطافت کی عبارت میں بجرہ، پانی، سوتا، نالی، ندی، باؤلی اور چاہ کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ ان کے معانی غیر مقصود میں پانی کے مناسبت یعنی پانی کا تلازمہ موجود ہے۔ پس یہی ضلع جگت ہے۔ سیّد سلیمان ندوی کے نزدیک ''ضلع جگت درحقیقت ایک بازاری چیز ہے۔ اس لیے سنجیدہ کلام اس کا متحمل نہیں ہوسکتا۔''[9]

ضمنی پلاٹ

(SUB - PLOT)

سب پلاٹ جس کا ترجمہ اُردو میں ضمنی پلاٹ یا ذیلی پلاٹ کیا جاتا ہے۔ ناول یا ڈرامے کا وہ ثانوی قصہ ہے جو مرکزی قصے میں گندھا ہوا یا مرکزی پلاٹ سے کسی نہ کسی شکل میں منسلک ہوتا ہے۔ معیاری ڈراموں اور ناولوں میں ضمنی پلاٹ مرکزی قصے

سے اس ناگزیر انداز میں مربوط ہوتا ہے کہ مرکزی قصے کی دلچسپی تذبذب، پیچیدگی اور کشمکش میں با قاعدہ حصہ دار بن جاتا ہے اور قارئین و ناظرین کو اس کے کرداروں کی تقدیر و تدبیر سے اس لیے دلچسپی پیدا ہو جاتی ہے کہ اس کا اثر مرکزی قصے اور اس کے کرداروں تک بھی پہنچتا ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراما مرچنٹ آف وینس میں مرکزی یا بنیادی قصہ تو پورشیا اور بیسانیو سے متعلق ہے۔ لیکن ڈرامے میں ضمنی طور پر جیسیکا اور لورنزو کی داستان محبت بھی شامل ہے، اسے ضمنی پلاٹ کہا جائے گا۔

مآخذ:

اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔

ضمنی قافیے

بعض اوقات شاعر کسی شعر میں ان مقامات پر قافیے لانے کے علاوہ جو کسی ہیئت کو نبھانے کے لیے ضروری ہیں بعض دیگر مقامات پر بھی قافیے لے آتا ہے۔ ان زائد اور ہیئت کے اعتبار سے غیر مطلوب قوافی کو ضمنی قافیے کہا جاتا ہے۔ اقبال کی نظم ''میں اور تو'' میں سے حسبِ ذیل اشعار ملاحظہ ہوں:

میں نوائے سوختہ در گلو تو پریدہ رنگ رمیدہ بو
میں حکایت غم آرزو تو حدیث ماتم دلبری
تیری خاک میں ہے اگر شرر تو خیال فقر و غنا نہ کر
کہ جہاں میں نان شعیر پر ہے مدار قوت حیدری

یہ نظم غزل کی ہیئت میں ہے۔ چنانچہ قافیہ مصرع ہائے ثانی کے آخر میں مطلوب ہے۔ اس ہیئت میں دلبری اور حیدری تو ناگزیر قافیے ہیں لیکن شاعر نے نظم میں غنائی محاسن، ترنم اور موسیقیت پیدا کرنے کے لیے ہر شعر میں مطلوبہ اور ناگزیر قافیوں کے علاوہ بعض اور قوافی بھی استعمال کیے ہیں۔ جیسے پہلے شعر میں گلو، بو اور آرزو، انھیں ضمنی قافیے کہا جاتا ہے۔ ضمنی قافیے ایسی بحروں میں خوب رنگ جماتے ہیں جن کا ہر مصرعہ دو برابر ٹکڑوں میں بٹ جاتا ہے اور شاعر پہلے تین ٹکڑوں میں سے ہر ایک کے آخر میں ضمنی قافیہ لے آتا ہے اور چوتھے ٹکڑے میں وہ ناگزیر قافیہ استعمال کرتا ہے جو پوری غزل میں چل رہا ہے۔ علامہ اقبال کے جو اشعار اوپر پیش کیے گئے ہیں وہ اسی نوعیت کے ہیں۔ اس صورت کو مسمط کہتے ہیں۔ کیونکہ ہر ٹکڑے کو ایک مصرع مان لیا جائے تو مسمط کی ایک قسم یعنی مربع کی ہیئت وجود میں آ جاتی ہے۔ حفیظ جالندھری کے حسبِ ذیل شعروں میں ضمنی قافیے موجود ہیں۔ لیکن صفت مسمط وجود میں نہیں آئی۔ کیونکہ ضمنی قافیوں کی تعداد تین سے کم ہے:

رونق بزم بن گئے لب پہ حکایتیں رہیں
دل میں شکایتیں رہیں لب نہ مگر ہلا سکے
عجز سے اور بڑھ گئی برہمی مزاج دوست
اب وہ کرے علاج دوست، جس کی سمجھ میں آ سکے

(ط)

طبقاتی کشمکش

(CLASS STRUGGEL)

دنیا میں نادار اور زردار طبقوں کے درمیان تصادم مفادات کے باعث جو آویزش جاری ہے اسے اشتراکی مصنفین کی اصطلاح میں طبقاتی کشمکش کہا جاتا ہے۔ طبقاتی کشمکش کی بنیاد اگرچہ معاشی عدم مساوات پر ہے لیکن اس کا اظہار اقتصادی میدان کے علاوہ سیاسی کشمکش اور نظریاتی آویزش کی صورت میں بھی ہوتا ہے۔ کارل مارکس کے نزدیک طبقے دو ہیں:

۱۔ بورژوا

یہ استحصال کرنے والوں کا طبقہ ہے۔ اس میں سرمایہ دار لوگ شامل ہیں یعنی وہ لوگ جن کا ذرائع پیداوار پر قبضہ ہے۔

۲۔ پرولتاری یا پرولتاریہ

وہ محنت کش لوگ جنھیں زندہ رہنے کے لیے اوّل الذکر طبقے کے پاس اپنی محنت بیچنی پڑتی ہے۔

ان دو طبقوں کے درمیان ایک مسلسل آویزش جاری ہے جسے طبقاتی کشمکش کہتے ہیں۔ کارل مارکس کے نزدیک ان طبقوں میں مفاہمت بھی ممکن نہیں۔ اس تضاد کا واحد حل یہی ہے کہ پرولتاری آمریت کے تحت ایک غیر طبقاتی معاشرہ قائم کر دیا جائے۔ غیر طبقاتی معاشرے سے مراد وہ معاشرہ ہے جس میں ہر شخص سے اس کی صلاحیتوں کے مطابق کام لیا جاتا ہو اور اس کی ضروریات کے مطابق اسے دیا جاتا ہو۔ جس میں تمام وسائل پیداوار مشترک ملکیت ہوں اور کوئی شخص اس پوزیشن میں نہ ہو کہ کسی دوسرے کی محنت کا استحصال کر سکے۔[1]

مارکسی نقاد ادب کو بھی ایک طبقاتی مظہر قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ ممتاز حسین لکھتے ہیں:

> ''طبقاتی نظام میں کوئی ادیب غیر طبقاتی پوزیشن اختیار نہیں کر سکتا لیکن وہ اپنی طبقاتی پوزیشن کو بدل سکتا ہے۔ خود اپنے طبقے کے مفاد اور نقطۂ خیال کے خلاف جا سکتا ہے۔''[2]

طبقاتی شعور

دنیا میں امیر اور غریب یا بالفاظ دیگر استحصال کرنے والے اور استحصال کا شکار ہونے والے طبقوں کے درمیان جو خلیج حائل ہے اس کے اسباب و عوامل اور نتائج و عواقب کا کسی نہ کسی درجے میں احساس یا ادراک اشتراکی مصنفین کی اصطلاح میں طبقاتی شعور کہلاتا ہے۔

طربیہ
(COMEDY)

اُردو میں کامیڈی کا ترجمہ طربیہ ہی کیا جاتا ہے۔ نیاز فتح پوری نے کامیڈی کے لیے انبساطیہ کا لفظ استعمال کیا ہے۔[3] جو غالباً انہی کی تحریروں تک محدود ہے۔ طربیہ ڈرامے کی ایک قسم ہے۔ ہلکے پھلکے مسائل کو بھی طربیہ کا موضوع بنا لیا جاتا ہے لیکن ایسی صورت میں یہ ضروری ہوتا ہے کہ ان موضوعات کو المیہ (ٹریجڈی) اور میلوڈراما کے برعکس شگفتہ اور ہلکے پھلکے انداز میں پیش کیا جائے۔

طربیہ بھی المیہ کی طرح زندگی کی ترجمانی کرتا ہے اور تنقید حیات کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ لیکن المیہ کے برعکس طربیہ میں تنقید حیات کا فریضہ ہنستے کھیلتے انجام دیا جاتا ہے۔ کامیڈی میں بالعموم ہیرو اپنی مشکلات پر غالب آ جاتا ہے۔ ضروری بات یہ ہے کہ اس کی کامیابی واقعات کی رفتار کا لازمی اور منطقی نتیجہ ہو اور اس کی کامیابی کے لیے جن وسائل کا اہتمام کیا گیا ہے ان کا جواز بھی کہانی کے چوکھٹے اور کرداروں کی خصوصیات میں موجود ہو۔

عام خیال یہ ہے کہ طربیہ المیہ کے مقابلے میں خوش انجام کھیل ہے۔ یہ بات درست ہے لیکن طربناک انجام مبنی بر دیانت اور کہانی کی روح سے ہم آہنگ ہونا چاہیے۔

طرح

دیکھیے: ''مصرع طرح''۔

طرح مصرع

دیکھیے: مصرع طرح''

طرحی مشاعرہ

طرحی مشاعرہ سے مراد ایسا مشاعرہ ہے جس میں شعرا پہلے سے مقرر کیے ہوئے کسی مصرع طرح پر غزلیں کہہ کر لاتے اور سناتے ہیں۔

طرحی مشاعرے کی ایک اور شکل بھی برصغیر میں مروج رہی ہے۔ ادبی رسالے آئندہ شمارے کے لیے مصرع طرح دے دیتے تھے اور شعرا اس پر غزل لکھ کر بھیج دیتے تھے جو رسالے میں شائع ہو جاتی تھی۔ مثال کے طور پر ریاض خیرآبادی نے اپنے وطن خیرآباد سے ۱۸۷۹ء میں ایک ماہنامہ گلکدہ ریاض جاری کیا تھا جس میں مشاہیر، اساتذہ اور والیان ریاست کی غزلیں طرح پر شائع ہوتی تھیں۔[۴]

طنز

(SATIRE)

زندگی کے مضحک، قابل گرفت اور تنفر انگیز پہلوؤں پر مخالفانہ اور ظریفانہ تنقید اصطلاح میں طنز کہلاتی ہے۔ نارمن فرلانگ English Satire کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''طنز نگار کو بالعموم ایک اجڈ اور کینہ پرور ادیب سمجھا جاتا ہے لیکن یہ تعمیم غیر منصفانہ ہے۔''

رچرڈ گارنے (Richard Garnett) کے نزدیک ادبی طنز کے لیے مزاح بھی ضروری ہے اور کوئی ادبی فارم بھی۔ کیونکہ طنز اگر مزاح سے بیگانہ ہو تو محض دشنام طرازی ہے اور کسی ادبی فارم کا پابند نہ ہو تو محض مسخرگی اور سستی فقرہ بازی۔

چونکہ طنز ادب کی صنعت نہیں صف ہے۔ اس لیے وہ نظم ونثر کی ہر صنف میں جلوہ گر ہو سکتی ہے۔

تعصب، خود بینی، غرور، نمود و تصنع، ذہنی سطحیت، ریاکاری (دین و اخلاق میں ہو یا سیاست و معاشرت میں) طنز نگار کے عام ہدف ہیں۔ فیلڈنگ نے جوزف اینڈرز کے دیباچے میں لکھا ہے:

''شدید برائیاں ہماری شدید نفرت کی مستوجب ہیں۔ چھوٹی موٹی فروگزاشتوں کے بارے میں رحم اور شفقت سے کام لینا چاہیے لیکن نمود وتصنع کے بارے میں صحیح رویہ یہی ہے کہ ان کا مضحکہ اُڑایا جائے کیونکہ دنیا میں واحد مضحک شے نمود و تصنع ہی ہے۔ بدصورتی، افلاس اور کمزوری بجائے خود مضحکہ خیز چیزیں نہیں، وہ صرف اس شکل میں مضحکہ خیز ہوتی ہیں جب وہ اپنے اصل کردار سے منحرف ہو کر نمود و تصنع کا شکار ہو جاتی ہیں۔''

اگرچہ طنز نگار غیر جانبدار نہیں رہ سکتا کیونکہ طنز اخلاقی ہو یا سیاسی یا سماجی، اس کی بنیاد کسی نہ کسی طرح طنز نگار کی ذاتی ناپسندیدگی ہی پر ہوتی ہے۔ تاہم جذبات کی رو میں بہہ نکلنا طنز کی موت ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ جذبات پر عقل کی بالادستی قائم رہے، تعصب سے دور رہنے کی کوشش کی جائے، معنی خیز اور متوازن مزاح کا رشتہ ہاتھ سے نہ جانے پائے۔ بدتمیزی، بغض وعناد اور چڑچڑے پن کا مظاہرہ نہ کیا جائے۔

طنز و مزاح میں فرق یہ ہے کہ طنز برہمی کا نتیجہ ہے اور مزاح محبت کا۔ طنز نفرت سے اور مزاح محبت سے جنم لیتا ہے۔

طنز میں بے دردی اور مزاح میں ہمدردی کا راستہ اپنایا جاتا ہے۔ جسے مزاح کا ہدف بنایا جاتا ہے وہ بھی ہنسی میں شریک ہوسکتا ہے مگر وہ جو طنز کا ہدف بنتا ہے وہ ہنسنے والوں کے ساتھ شریک نہیں ہوسکتا۔ اُردو میں مولانا شبلی نعمانی کی نظم مولویوں کا شغل تکفیر اور مولانا ظفر علی خاں کی نظم ''خواجہ امرتسر'' طنز کی معیاری مثالیں ہیں۔

(نیز دیکھیے: مزاح)۔

طویل مختصر افسانہ

ناول اور افسانے میں حد فاصل دو باتوں سے قائم ہوتی ہے:

(الف) ناول پیچیدہ، مرکب، رنگا رنگ اور وسیع زندگی کی ترجمانی کرتا ہے جبکہ افسانہ زندگی کے کسی چھوٹے سے حصے کو تیز روشنی میں لاتا ہے۔

(ب) ناول کے برعکس افسانے میں وحدت تاثر شرطِ اوّل ہے اور باقی سب کچھ اس کے تابع۔

لیکن بعض اوقات صورت حال کچھ یوں ہوتی ہے کہ اگرچہ مصنف زندگی کے کسی چھوٹے سے حصے ہی کو روشنی میں لانے کا خواہاں ہوتا ہے یعنی اس کا موضوع تو ہوتا ہے ایک شخص، ایک واقعہ، ایک صورت حال یا ایک ذہنی کیفیت مگر اس میں بجائے خود کچھ ایسی پیچیدگی موجود ہوتی ہے کہ افسانہ نویس کو کچھ وضاحتی بیانات، کردار کی بعض ضمنی تفاصیل اور زمان و مکان اور واقعات کے کسی قدر پھیلے ہوئے پس منظر کی بھی ضرورت پیش آتی ہے۔ یہ باتیں اگرچہ ناول کے دائرے کی چیزیں ہیں لیکن اس واحد تاثر کے حصول کے لیے جو مصنف کا مقصود ہے انھیں گوارا کرنا پڑتا ہے۔ یہی صورت حال طویل مختصر افسانے کا جواز ہے جو بظاہر ایک تناقصی اصطلاح معلوم ہوتی ہے۔ طویل مختصر افسانے کو خواہ وہ اپنے طول کے اعتبار سے ناول یا ناولٹ کے قریب ہی کیوں نہ پہنچ جائے ہم ناول یا ناولٹ اس لیے نہیں کہہ سکتے کہ وحدت تاثر جو ناول کے برعکس مختصر افسانے کی پہلی اور آخری پہچان ہے (اور شرط لازم بھی) طویل مختصر افسانے میں موجود اور مصنف کا مقصود ہوتی ہے۔ جناب وقار عظیم لکھتے ہیں:

> ''طویل مختصر افسانہ ناول اور مختصر افسانے کے بیچ کی ایک چیز ہے جس میں ناولوں کی پس منظری کیفیتیں اور مختصر افسانے کی وحدت تاثر ایک ساتھ موجود ہوتی ہے جس میں ناول کے پلاٹ کی پیچیدگی اور گہرائی نہیں ہوتی لیکن جو کسی ایک خاص محل، فضا اور ذہنی کیفیت کی پیچیدگیوں کی وضاحت کرسکتا ہے۔ اس میں مناظر زیادہ تفصیلی اور کردار زیادہ واضح بن کر ہمارے سامنے آسکتے ہیں۔''[۵]

(ع)

عبقری

دیکھیے: ''جینیئس''۔

عبوری دور

> ''ہم اس وقت دو دنیاؤں کے درمیان سانس لے رہے ہیں ایک تو مرچکی ہے اور دوسری اس قدر بے سکت ہے کہ کسی طرح پیدا نہیں ہو پاتی۔''[۱]

یہ الفاظ میتھو آرنلڈ نے انیسویں صدی کے نصف ثانی

کے انگریزی معاشرے کے بارے میں کہے ہیں۔ان کا سیدھا سادا مفہوم یہ ہے کہ ہم ایک عبوری دور میں زندگی بسر کر رہے ہیں۔

ادب یا معاشرے میں دو نمایاں ادوار کے درمیان ایک ایسا دور جب پہلے دور کی ادبی یا معاشرتی اقدار روبہ انحطاط ہو کر اپنا وقار و اعتماد یا اپنی اہمیت و افادیت کھو بیٹھی ہوں اور دوسرے دور کی اقدار ابھی اذہان و قلوب میں جڑ نہ پکڑ سکی ہوں، عبوری دور کہلاتا ہے۔عبوری دور تذبذب، مغالطوں، الجھنوں، آزمائشوں اور تجربوں کا دور ہوتا ہے۔

عربیت

دیکھیے: ''فارسیت''۔

عروض

علما نے وزن شعر کے صحت و سقم کو جاننے کے لیے چند قاعدے وضع کیے ہیں جن کے مجموعے کو عروض کہا جاتا ہے۔علم عروض کا موجد خلیل بن احمد بصری (متوفی ۱۷۵ ہجری) ہے۔ ہندی عروض کو پنگل کہا جاتا ہے۔

عروضیوں نے جو موشگافیاں روا رکھی ہیں اور عروضی اصطلاحات کا جو انبار لگایا ہے اس کا مذاق اُڑانا ایک فیشن بن چکا ہے اور جدید تنقید میں عروض کو کوئی باوقار مقام بھی حاصل نہیں رہا لیکن شاعر اور نقاد عروض سے آزاد اور بے نیاز نہیں ہو سکتے۔ چنانچہ پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> ''فاعلاتن فاعلات کی گردان اگرچہ تنقید نہیں ہے مگر اس سے یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ کوئی بھی اچھا نقاد عروض اور اس کے قواعد سے بے نیاز ہوسکتا ہے۔''[۲]

عریانی

جنسی معاملات کا اظہار و بیان ہر معاشرے میں کچھ رمز و کنایہ اور ایما و اخفا کا تقاضا کرتا ہے۔اس معاشرتی تقاضے کو نظرانداز کرنا ادبی اصطلاح میں عریانی کہلاتا ہے اور جب عریانی کا مقصد محض جنسی تلذذ ہو تو فحاشی ہے۔ادب و فن میں عریانی محض جوان طبیعتوں کی شوخی بھی ہوسکتی ہے۔زندگی کی ترجمانی یا مصوری میں غلو بھی بعض اوقات عریانی پر منتج ہوتا ہے۔بعض اوقات بدلتے ہوئے معاشرتی ماحول کے باعث ایک تحریر کو جو پہلے عریاں نہیں سمجھی جاتی تھی بعد میں عریاں سمجھا جانے لگتا ہے۔ فرائڈ کی جنسی نفسیات کی مقبولیت سے ادب میں عریانی کے رجحان کو مزید تقویت ملی ہے۔وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''دراصل عریانی یا فحاشی ہمیشہ ماحول کی نسبت سے جانچی جاتی ہے۔مغربی معاشرے اور اس کے فحش ادب میں حد فاصل کچھ زیادہ نہیں۔ لیکن ہمارے ہاں ضبط و امتناع کی روایت اور مغرب سے برآمد شدہ نئی نویلی ہیجان انگیزی میں خاصا بعد ہے اور اسی لیے یہاں فحاشی کے ہر عمل کی نشان دہی نسبتاً آسان ہے۔''[۳]

سیّد عابد علی عابد لکھتے ہیں:

> ''جس چیز کو یورپ میں عریاں نگاری یا فحاشی کہا جاتا ہے اس کی کسوٹی صرف یہ ہے کہ نقاد اسلوب نگارش پر غور کرنے کے بعد یہ فیصلہ کرے کہ مصنف کسی کجروی یا کسی گمراہی کی اصلاح کے لیے زندگی کی درست لیکن گھناؤنی تصویریں پیش کرتا ہے یا محض جلب زر مقصود

ہے، منفعت مطلوب ہے یا اپنی جنسی گھٹن یا کجروی کا اظہار کیے بغیر نہیں رہ سکا۔'' [۴]

اور

''محبت بھی آخر جنس ہی کی ایک صورت ہے اور غزل گو شعرا نے جنس کے اس روپ کو جس لطافت سے پیش کیا ہے وہ کسی سے مخفی نہیں۔'' [۵]

آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''الف لیلہ، باغ و بہار، داستان امیر خسرو وغیرہ کو جنسی عناصر سے علیحدہ کر کے دیکھیے تو وہ بے جان واقعے ہو کر رہ جائیں گے۔............ کوک شاستر تو یونہی بدنام ہے۔ ہماری بہت سی واسوختیں، مثنویاں، ریختیاں، غزلیں اس اعتبار سے کسی سے کم نہیں۔'' [۶]

ان اقتباسات کی روشنی میں بات یوں بنتی ہے کہ اگر شاعر عریاں نگاری کو کسی بلند مقصد کے حصول کے لیے ذریعے کے طور پر استعمال کرتا ہے تو یہ جائز ہے اور اگر عریانی بلند مقصد کی خاطر نہ ہو بلکہ خود مدعا بن جائے تو یہ قابلِ اعتراض ہے کیونکہ ایسی عریانی محض شہوانی جذبات کی برانگیختگی یا محض جنسی تلذذ پر منتج ہو کر رہ جاتی ہے۔ ایسی عریانی کو محض عریانی کی بجائے فحاشی کہنا مناسب ہوگا۔ آصف الدولہ کے قلمی کلیات کا تعارف کراتے ہوئے نیاز فتح پوری لکھتے ہیں:

''ایک حصہ ہزل و ہجو کا بھی ہے جس میں میر چھجو، میر مہوا اور کریلا بھانڈ کا خاکہ ایسے فحش الفاظ میں اُڑایا گیا ہے کہ ان کو کوئی سنجیدہ شخص پڑھ نہیں سکتا۔ کریلا کی ہجو کے چند اشعار جو بہت سنجیدہ ہیں، نمونتہً ذیل میں درج کیے جاتے ہیں۔'' [۷]

نیاز فتح پوری نے جن اشعار کو بہت سنجیدہ قرار دے کر نقل کیا ہے وہ تعداد میں پانچ ہیں اور ان کی بھی یہ کیفیت ہے کہ ان میں سے ایک شعر بھی یہاں درج کرنے سے قاصر ہوں۔ حتیٰ کہ ان کا موضوع بھی قابلِ اظہار نہیں، قدرت اللہ قاسم نے صاحبِ قران کے بارے میں لکھا ہے کہ ردیف و قافیہ میں غلطی نہیں کرتا لیکن سوائے ہزل و فحش کے اس کے پاس کچھ نہیں۔ [۸]

عقلی

عقلی کے لغوی معنی ہیں متعلق بہ عقل۔ علم بیان کی اصطلاح میں وہ شے جسے حواس خمسہ (باصرہ، سامعہ، شامہ، ذائقہ، لامسہ) ذریعے محسوس نہ کیا جا سکے عقلی کہلاتی ہے جیسے علم، جہل، تعصب، حسد، رشک، دانائی وغیرہ۔ اس کا متضاد ہے، بے حسی یعنی وہ شے جسے حواس خمسہ کے ذریعے محسوس کیا جا سکے جیسے رنگ، خوشبو، آواز وغیرہ۔

(نیز دیکھیے: حسی)۔

عقلیت

(RATIONALISM)

''یہ نظریہ کہ علم صحیح کی بنیاد عقل پر ہے''۔ (عبدالحق)

مختلف لوگ حقیقت کو سمجھنے کے لیے مختلف ذرائع پر اعتماد کرتے ہیں۔ حقیقت سے آگاہی حاصل کرنے کے ذرائع یہ ہیں:

۱۔ ذاتی محسوسات یا جسمانی تجربہ و مشاہدہ۔

۲۔ وحی

۳۔ وجدان

۴۔ اسناد و روایات

۵۔ عقل

عقلیت تلاش حقیقت کا وہ مسلک ہے جو عقل ہی کی رہنمائی کو قابلِ اعتماد جانتا ہے اور اسی پر تکیہ کرتا ہے۔ فلسفیانہ عقلیت ان معنوں میں تجربیت اور سائنسی طریق کار سے بھی متصادم ہے کہ عقلیت کے نزدیک فلسفہ خارجی مشاہدات سے بے نیاز رہ کر محض تفکر اور استدلال کے ذریعے حقیقت تک پہنچ سکتا ہے۔

علامت

(SYMBOL)

''علامت کے اصطلاحی معنی میں کوئی شئے کردار یا واقعہ جو بطور مجاز اپنے سے ماورا کسی اور شے کی نمائندگی کرے۔''[9]

''علامت سے ہم ایسے استعارے مراد لیتے ہیں جنھیں شاعر اپنے بنیادی تصورات کے لیے استعمال کرتا ہے۔''[10]

(فیض)

''اکبر نے مغرب کے معاشرتی اداروں کے لیے علامات وضع کیں، مس، صاحب، ہوٹل وغیرہ۔ ان میں سے کسی کے معنی ہیں بے دینی، بے حیائی، کسی سے بے مروتی ونخوت مراد ہے، کسی کے معنی گھریلو زندگی سے رکھائی اور بے تعلقی کے ہیں۔''[11]

(فیض)

''اقبال کی مرکزی علامت عشق ہے جس سے وہ جنسیاتی کشش نہیں ایک ایسا خدا داد اور اضطراری جذبہ مراد لیتے ہیں جو انسانوں کو سماجی اور اخلاقی ارتقا کے لیے بے قرار رکھتا ہے۔''[12]

(فیض)

ممتاز حسین لکھتے ہیں:

''مغرب والے اس لفظ (سمبل = علامت) کو ڈھیلے ڈھالے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ کہیں تو وہ اسے نشان آیت یا Sign کے معنوں میں استعمال کرتے ہیں تو کہیں استعاروں کے معنی میں اور جو لوگ اسے Sign اور استعاروں دونوں سے ممتاز کرتے ہیں وہ بھی کچھ بہت زیادہ اس کے تعین معنی میں صاف ذہن نہیں رکھتے۔ مثلاً آربن سمبل (علامت) کو استعارے ہی کی ایک شکل مانتا ہوا اسے استعارے سے ممتاز بھی کرتا ہے۔ اس کا خیال یہ ہے کہ سمبل ایک غیر مصورانہ استعارہ ہے اور جو وجہ مشابہت کہ سمبل کی دنیا میں مستعار منہ اور مستعار الیہ کے درمیان پائی جاتی ہے وہ طریق انعکاس (Way of Reflection) کی ہے نہ کہ (Pattern) یا صورت کی۔ وہ لوگ جو ہمارے اپنے استعاروں کی دنیا سے واقف ہیں وہ اسے بخوبی سمجھ سکتے ہیں کہ ہمارے ہاں آربن کی تعریف کا سمبل بھی استعارہ ہی ہے۔''[13]

ہم کسی لفظ کو ان معنوں میں بھی استعمال کر سکتے ہیں جن معنوں کے لیے وہ لفظ وضع ہوا ہے اور اسے ایسے معنوں میں بھی استعمال کر سکتے ہیں جن معنوں کے لیے وہ لفظ وضع نہیں ہوا۔

اوّل الذکر صورت میں ہم کہیں گے کہ لفظ اپنے حقیقی معنوں میں استعمال ہوا ہے اور مؤخر الذکر صورت میں یہ کہا جائے گا کہ لفظ مجازی معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ کسی لفظ کا مجازی مفہوم ہی دراصل علامتی مفہوم ہے۔ مجاز کے لغوی معنی ہیں تجاوز کرنا۔ جب کوئی لفظ اپنے اصل لغوی مفہوم سے آگے بڑھ کر کسی دوسرے مفہوم کی نشان دہی کرنے لگتا ہے تو وہ مجاز کہلاتا ہے۔ انگریزی لفظ Metaphor یونانی الاصل ہے۔ اس کا مفہوم بھی یہی ہے یعنی آگے بڑھانا۔'' [۱۴]

شاعری کے لیے علامتی زبان کا استعمال ایک بنیادی ضرورت ہے اور ہر دور میں شعرا نے علامتی اظہار سے کام لیا ہے۔ ہر استعارہ ایک علامت ہے کیونکہ وہ اپنی لغوی حدود سے ماورا کسی اور چیز کی نشان دہی کرتا ہے۔ غزل کی شاعری تو تمام تر علامتی شاعری ہے، غزل میں گل وبلبل، شمع و پروانہ، بہاروخزاں، دارورسن، آشیاں وقفس، قطرہ اور دریا، بادہ وجام کی علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور اعتراض صرف ایک حد تک درست ہے کہ کثرت استعمال کے باعث یہ استعارہ یا علامتیں اپنی ندرت کھو بیٹھی ہیں۔ کیونکہ ہم جانتے ہیں کہ صدیوں کی روایت نے الفاظ کے علامتی مفہوم میں ایسی وسعتیں اور گہرائیاں پیدا کر دی ہیں جن کی مثال یورپ کی ادبیات میں ملنا مشکل ہے۔ بڑے شعرا ان علامتوں میں نئے معانی بھی سموتے رہتے ہیں۔ فرہاد کو ایک مثالی عاشق کی علامت کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے لیکن علامہ اقبال اور فیض احمد فیض نے اسے مزدور طبقے کی علامت کے طور پر بھی استعمال کیا ہے۔ علامہ اقبال نے شاہین کو مردمومن اور لالہ کو ملت بیضا کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ مولانا روم علیہ الرحمتہ نے روح انسانی کے لیے ''نے'' کی علامت استعمال کی ہے۔

علامتی افسانہ
(SYMBOLIC SHORT STORY)

علامتی افسانہ وہ کہانی ہے جس کے کردار، واقعات اور مقالات وغیرہ دُہری معنویت کے حامل ہوں یعنی کہانی اس قابل ہو کہ معانی کی دو سطحوں پر ایک بامعنی اور مربوط کہانی معلوم ہو۔ معانی کی ایک سطح تو وہ ہے جو کہانی کی بالکل ظاہری سطح ہے جسے ہر قاری سمجھ سکتا ہے۔ الیگری کی طرح علامتی افسانے میں بھی معانی کی یہ سطح غیر دقیق اور غیر مقصود ہوتی ہے لیکن یہ سطح ہونی ضرور چاہیے اور اس سطح پر بھی علامتی افسانے کو ایک مربوط کہانی ہونا چاہیے کیونکہ معانی کی یہی سطح معنی مقصود تک راہنمائی کرتی ہے۔ اکثر علامتی افسانے اس وجہ سے ابلاغ میں ناکام ہو جاتے ہیں کہ معانی کی یہ ظاہری سطح ایک مربوط اور بامعنی کہانی نہیں بن پاتی۔ چنانچہ افسانہ کانچ کے ٹوٹے ہوئے ٹکڑوں کا تاثر دیتا ہے۔ کہانی میں کہیں خلا وجود میں آ جاتا ہے اور کہیں تضاد جنم لیتا ہے۔

علامتی افسانے میں معانی کی دوسری سطح وہ ہے جو اوّل الذکر سطح کے نیچے علامات کے ایک باقاعدہ نظام کی بدولت اور علامات کی توجیہہ و تاویل سے وجود میں آتی ہے اور معانی کی یہی سطح ہے جو مقصود ہوتی ہے۔

معانی کی یہ دوسری سطح چونکہ اوّل الذکر سطح کی تاویلی صورت ہے اور تاویل میں اختلاف کی گنجائش بھی بسا اوقات موجود ہوتی ہے اس لیے معانی کی یہ سطح جو مطلوب ومقصود ہے تاویل کی گنجائش کے باعث معانی کے ایک سے زیادہ سلسلوں کا جواز بن جاتی ہے۔

علم الاصنام

(MYTHOLOGY)

دیکھیے: ''دیومالا''۔

علم الکلام

عقلی استدلال کے ذریعے مذہبی عقائد کا اثبات اور دینی احکام کی عقلی توجیہہ علم الکلام کا موضوع ہے۔ بالفاظ دیگر علم الکلام سے مراد وہ علم ہے جو دینی احکام وعقائد کو معیارِ عقل کے مطابق ثابت کرتا ہے۔

مولانا شبلی نعمانی کے نزدیک دنیائے اسلام میں علم الکلام کا بانی ابوالہذیل علاف (متوفی ۲۳۵ ہجری) ہے جو علم الکلام کی چھوٹی بڑی ساٹھ کتابوں کا مصنف ہے۔[۱۵]

مولانا شبلی نعمانی ہی نے اپنے ایک مقالہ ''المعتزلہ و الاعتزال'' میں واصل بن عطا کے بارے میں لکھا ہے:

> ''علم کلام کا پہلا موجد وہی ہے اصول اوّلین اسی نے بیان کیے۔''[۱۶]

ظاہر ہے کہ بیانات متضاد نہیں۔ علم الکلام کی نمایاں خدمات انجام دینے والوں میں امام غزالی، حافظ شہرستانی، امام فخرالدین محمد رازی، علامہ آمدی، مولانا روم، ابن تیمیہ، شاہ ولی اللہ اور ماضی قریب میں مولانا شبلی نعمانی کا نام لیا جا سکتا ہے۔

علم قافیہ

عربی اور فارسی شاعری میں قافیہ بہت زیادہ اہمیت کا حامل رہا ہے۔ چنانچہ علمائے ادب نے بھی اسے اپنی دقیقہ سنجیوں اور نکتہ آفرینیوں کا موضوع بنایا اور خوب خوب دقت نظر سے کام لیا۔ اس طرح قوافی کے عیب وصواب کو پرکھنے کے لیے ایک مستقل اور جداگانہ علم وجود میں آ گیا ہے۔ جسے علم قافیہ کہتے ہیں۔ مولوی نجم الغنی رامپوری نے علم قافیہ کے موضوع اور غایت پر بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''علم قافیہ ایک ایسا علم ہے جس میں شعر کے لفظ آخر کے تناسب اور عیوب سے بحث کی جاتی ہے اور غرض اس کی یہ ہے کہ ایسا ملکہ پیدا ہو جائے کہ شعرا ایسے قافیوں کے ساتھ بنا سکیں جو مقام کے مناسب ہوں اور ایسے عیوب سے خالی ہوں جن سے طبع سلیم کو تنفر پیدا ہو۔''[۱۷]

علم کلام

دیکھیے: ''علم الکلام''۔

علمیات

(EPISTEMOLOGY)

علمیات ایک علم ہے جس کا موضوع خود علم ہے۔ چنانچہ یہ علم اس طرح کے امور سے بحث کرتا ہے کہ علم کیا ہے؟ کیسے حاصل ہوتا ہے؟ کیا صداقت کا یقینی علم ممکن ہے؟ اس کی امکانی حدود کیا ہیں؟ علم صحیح کی بنیاد عقل پر ہے یا حواس پر؟ حسی تجربہ کس حد تک قابلِ اعتماد ہے؟ عقل پر کس حد تک بھروسہ کیا جا سکتا ہے اور کیا وجدان بھی علم کا ذریعہ ہے؟

مولانا عبدالماجد دریا آبادی نے علمیات کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

> ''وہ علم جس میں خود علم کی ماہیت اور اس کی حدود وغیرہ سے بحث کی جاتی ہے۔''[۱۸]

علوم معقول

مسلمان علما نے علوم کو دو زمروں میں تقسیم کیا تھا۔ علوم منقول اور علوم معقول، قرآن وحدیث، تاریخ وسیر اور علم لغت کو علوم منقول میں شمار کیا گیا ہے اور فلسفہ، ریاضی، کیمیا اور طبیعیات جیسے علوم جو معروضی طرزِ فکر سے کام لیتے تھے علوم معقول میں شمار ہوئے۔

سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

"مسلمان علمانے اصولی لحاظ سے علم کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے: منقول اور معقول۔ منقول سے مراد ہے قرآن، حدیث، تاریخ، سیرت، انساب، ادب، صرف ونحو، علم لغت، تصوف وغیرہ۔ معقول سے مراد ریاضیات، طبیعیات اور حکمت وغیرہ۔"[19]

مولانا شبلی کا خیال ہے کہ یہ تقسیم بہت سی غلطیوں اور غلط فہمیوں کا باعث ہوئی۔ لکھتے ہیں:

"ہمارے ہاں علوم کی جو دو قسمیں معقول اور منقول قرار دی گئیں اس کے متعلق ایک سخت غلطی یہ ہوئی کہ بعض علوم جن میں دونوں حیثیتیں جمع تھیں۔ صرف ان میں ایک حیثیت کا لحاظ ہوا۔ مثلاً تاریخ و روایت کا فن محض منقولات میں شمار کیا گیا جس سے نتائج ذیل پیدا ہوئے:

(۱) جو لوگ صرف معقول کو اپنا مایۂ ناز سمجھتے تھے یعنی حکما اور فلاسفر۔ انھوں نے اس فن کی طرف مطلق توجہ نہیں کی۔ اس لیے یہ فن فلسفیانہ نکتہ آفرینیوں سے محروم رہ گیا۔......

(۲) چونکہ اس فن کی نسبت عام خیال یہ پیدا ہو گیا کہ اس کو عقل و روایت سے تعلق نہیں اس لیے منور حسین اور اہلِ روایت نے خود بھی عقل درایت سے کام نہیں لیا۔"[20]

علوم منقول

دیکھیے: "علوم معقول"۔

عمرانیات
(SOCIOLOGY)

پرنسپل کیئرڈ کے نزدیک عمرانیات وہ علم ہے جو "جماعتوں کی ساخت، ان کے ارتقا اور نشوونما، نیز ان تبدیلیوں کا ذکر کرے جو جماعتوں میں رونما ہوتی ہیں یا آئندہ خاص تمدنی شرائط میں وقوع پذیر ہوں گی۔"[21]

جہاں تک عمرانی افکار کا تعلق ہے ارسطو اور افلاطون کے ہاں بھی ان کا سراغ ملتا ہے۔ اس کے بعد ابن خلدون پر نظر ٹھہرتی ہے۔ ابن خلدون (متوفی ۱۵۰۶ء) کے مقدمہ میں خاصے دقیق اور خیال افروز عمرانی افکار اس قدر واضح شکل میں موجود ہیں کہ تاریخ عمرانیات کا کوئی طالب علم یا نقاد ابن خلدون کے عمرانی افکار سے اعتنا کیے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتا۔ ابن خلدون نے معاشرہ، ریاست اور حکومت کی ابتدا گروہی زندگی، بدوی اور حضری زندگی، عصبیت، ثقافت، انسانی معاشروں پر آب و ہوا کے اثرات اور قوموں کے عروج و زوال جیسے موضوعات سے بحث کی ہے۔ ابن خلدون کے ہاں یہ سب باتیں فلسفہ تاریخ کے سلسلے میں ضمنی مباحث کی حیثیت سے آئی ہیں۔ ابن خلدون کے عمرانی افکار معیار اور مقدار کے اعتبار سے بھی اس قدر وقیع ہیں کہ از روئے انصاف اسے عمرانیات کا بانی قرار دیا جانا چاہیے اور انصاف پسند علما نے اسے عمرانیات کا بانی تسلیم کیا بھی ہے لیکن یورپی مفکرین نے ابن خلدون کی اہمیت کو

تسلیم کرنے کے باوجود عمرانیات کے بانی ہونے کا سہرا اس کے سر باندھنا مناسب نہیں سمجھا۔ یورپی نقطۂ نظر سے عمرانیات ایک جدید علم ہے یعنی اسے ایک باضابطہ اور مستقل علم کی حیثیت اختیار کیے زیادہ عرصہ نہیں گزرا۔

عمرانیات سوشیالوجی کا ترجمہ ہے جس کے لفظی معنی ہیں ''معاشرہ کی سائنس'' اور یہ اصطلاح فرانس کے سماجی مفکر آگست کونت (۱۷۹۸ء-۱۸۵۷ء) نے وضع کی ہے اور کونت ہی کو عمرانیات کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ اسی نے عمرانیات کو فلسفے سے الگ کر کے ایک جداگانہ علم کی حیثیت دی۔ اصطلاحی معنوں میں:

> ''عمرانیات انسان کے باہمی سماجی تعلقات کے سائنسی مطالعہ کا نام ہے اور اس میں خاص طور پر گروہوں اور اداروں کو زیر بحث لایا جاتا ہے۔''[۲۲]

اس اجمال کی تفصیل یہ ہے کہ عمرانیات انسان کے باہمی رشتوں، انسان کی گروہی زندگی، گروہی زندگی سے جنم لینے والی اور گروہی زندگی کو متاثر کرنے والی روایات، رسوم، اداروں اور اقدار، گروہوں کے طرزِ عمل، ان کی مشترک خصوصیات، سماجی کردار، ثقافتی میلانات، تہذیبی مظاہر، معاشرتی روابط، سماجی ڈھانچے اور اس کی تنظیم و تشکیل جیسے موضوعات سے حتی المقدور معروضی انداز میں بحث کرتی ہے تاکہ افراد اور جماعتوں کی رہبری کے لیے عمومی قاعدوں کا ایک باضابطہ نظام (یا مجموعہ) دریافت کیا جا سکے۔

اخلاقیات، معاشیات، نفسیات، سیاسیات اور دینیات جیسے علوم کی موجودگی میں عمرانیات کا جواز یہ ہے کہ ایک ایسے علم کی ضرورت تھی جو ان تمام علوم کے مشترک سماجی مظاہر سے بحث کر سکے۔

عمرانی افکار کی تاریخ میں بابائے عمرانیات ابن خلدون کے بعد آگست کونت، ہربرٹ اسپنسر، لیوس ہنری مارگن، ولیم گراہم سمنر، لیسٹر فرینک وارڈ، لڈوگ کمپلووز، فرڈینینڈ ٹونیئس، ایمل درکیم گبرائل تارد، گستاولی بوں، چارلس ہاٹن کولے، فرینکلن ہنری گڈنگز، ایڈورڈ آلز ورتھ راس اور سوروکن وغیرہ کے افکار کسی نہ کسی لحاظ سے اہمیت رکھتے ہیں۔

عمرانیات کا مطالعہ ادبیات کے نقاد کے لیے بہت زیادہ اہمیت رکھتا ہے کیونکہ کسی ادیب یا شاعر کو کما حقہٗ سمجھنے کے لیے اس معاشرے کو سمجھنا بھی ضروری ہو جاتا ہے جس سے اس ادیب یا شاعر کا تعلق ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ ادب شخصیت کا اظہار ہے اور شخصیت کی تشکیل میں سماجی عوامل (بالفاظ دیگر معاشرہ) کے حصے کو کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جا سکتا لیکن نقاد کو چاہیے کہ یورپی مصنفوں کے عمرانی افکار کو صحیفۂ آسمانی سمجھ کر جوں کا توں قبول نہ کر لے کیونکہ بعض ماہرین نفسیات کی طرح بعض ماہرین عمرانیات نے بھی اپنے افکار کے ذریعے علم اور انسانیت کی خدمت کے پردے میں مغربی استعمار اور یورپی مفادات کے تحفظ کا سیاسی فریضہ انجام دیا ہے۔ اس لیے عمرانی افکار کو بلا نقد تسلیم کر لینا ادبیات کے نقاد کے لیے گمراہ کن بھی ثابت ہو سکتا ہے۔

عمرانی تنقید

(SOCIOLOGICAL CRITICISM)

عمرانی تنقید سے مراد وہ تنقید ہے جو ادیبوں اور ادب پاروں کو ان کے معاشرتی پس منظر میں جانچتی ہے۔ ادیب آخر ایک معاشرے کا رکن ہے۔ اس کے مزاج، افتادِ طبع، رنگ طبیعت،

عقائد ونظریات، طرز وفکر واحساس، اس کی نفسیاتی اُلجھنوں اور اس کے مصائب اور محاسن میں معاشرتی ماحول ایک مؤثر قوت کے طور پر کام آتا ہے۔ چنانچہ کسی ادیب یا اس کے ادب کو سمجھنے کے لیے ضروری ٹھہرا کہ اس کے معاشرتی ماحول کو سمجھا جائے۔ چونکہ متقدمین کے عصر اور معاشرتی ماحول تک براہِ راست ہماری رسائی نہیں اور معاصرین کے نسلی اور سماجی محرکات کی جڑیں بھی ماضی میں پیوست ہوتی ہیں اور تاریخی حالات وحوادث کو اس عہد کے معاشرتی ماحول سے منقطع کر کے نہیں دیکھا جا سکتا۔ اس لیے عمرانی تنقید تاریخ کی اس حد تک محتاج ہے کہ اسے تاریخی تنقید، اجتماعی تاریخی تنقید اور عمرانی تاریخی تنقید کے نام بھی دیے جاتے ہیں۔

عملی تنقید

(PRACTICAL CRITICISM)

کسی ادبی یا تنقیدی نظریے کی روشنی میں کسی فنکار یا کسی فن پارے کا تنقیدی مطالعہ عملی تنقید کہلاتا ہے، بالفاظ دیگر:

> ''عملی تنقید نظریات تنقید کا استعمال ہے شعر و ادب کے نمونوں کو جانچنے کے لیے۔''[۲۳]

(احتشام حسین)

ڈاکٹر عبادت بریلوی عملی تنقید کو نظری تنقید سے ممیّز کرنے کے لیے لکھتے ہیں:

> ''نظری تنقید میں اصولوں سے بحث ہوتی ہے یعنی اس میں یہ بتایا جاتا ہے کہ ادب اور آرٹ کیا ہیں؟ ان کی اہمیت، ضرورت کیا ہے؟ ان کا حسن کاری سے کیا تعلق ہے؟ ان کو زندگی کے ساتھ ہم آہنگ ہونا چاہیے یا نہیں اور عملی تنقید اس کو کہتے ہیں جس میں کوئی نقاد انھیں بنے بنائے اصولوں کی روشنی میں کسی وقت کے ادب اور آرٹ کے مخصوص شاہکاروں کو دیکھتا، پرکھتا اور جائزہ لیتا ہے۔''[۲۴]

(نیز دیکھیے: نظریاتی تنقید)۔

عملیت

(PRAGMATISM)

> ''یہ نظریہ کہ کسی شے کا معیار حقیقت صرف یہ ہے کہ اس کا انسانی اغراض و مفاد سے تعلق ہو۔''[۲۵] (عبدالحق)

چونکہ عملیت ہر بات کو اس کے عملی نتائج کے لحاظ سے جانچتی ہے اس لیے اُردو میں اسے نتائجیت کا نام بھی دیا گیا ہے۔ عملیت امریکی مزاج کی نمائندگی کرنے والا ایک دبستان فلسفہ ہے۔ عام طور پر ماہر نفسیات ولیم جیمز (۱۸۴۲ء-۱۹۱۰ء) کو عملیت کا بانی قرار دیا جاتا ہے۔ اگرچہ وہ خود اس کے بنیادی اصولوں کو اپنے دوست، امریکی فلسفی چارلس سینڈرز پیئرس سے منسوب کرتا ہے۔ Pragmatism کی اصطلاح بھی سب سے پہلے اسی نے استعمال کی تھی۔ Pragma یونانی لفظ ہے جس کے معنی عمل کے ہیں۔ اس دبستان فلسفہ کا خالق اور علمبردار جان ڈیوی ہے جو ایک ماہر تعلیم کی حیثیت سے یورپ میں خاصی شہرت رکھتا ہے۔ اس کی مخصوص نتائجیت کو آلاتیت (Instrumentalism) کی اصطلاح سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس کے نزدیک صداقت کوئی مطلق شے نہیں اور نہ کوئی ایسی کائناتی اور دائمی قدر ہے بلکہ استعمال کی پیداوار اور عملیت کا آلہ ہے۔[۲۶]

نتائجیت تجربیت ہی کی ایک شکل ہے۔ تجربیت کی طرح نتائجیت بھی مابعد الطبیعیات کو فلسفے کا موضوع بنانے کے خلاف ہے اور انہی اشیاء کو موضوع بحث بناتی ہے جن کا تعلق انسانی تجربے سے ہو۔ وہ انسانی مشاہدہ اور تجربہ ہی کو علم کا ماخذ مانتی ہے اور کسی وجود مطلق، ازلی وابدی قدروں اور صداقتوں کی قائل نہیں۔ تجربیت کی اس شاخ کو عملیت یا نتائجیت اس لیے کہتے ہیں کہ اس مسلک فکر کے مطابق کسی نظریے یا عقیدے کی صداقت کا معیار اس کی عملی افادیت یا وہ مفید نتیجہ ہے جو اس سے حاصل ہوتا ہے۔ کیونکہ عقیدے اور نظریے زندگی کو سنوارنے کے لیے ہیں۔ زندگی عقیدوں اور نظریوں کو نذر کرنے کے لیے نہیں بالفاظ دیگر فلسفہ زندگی کے لیے ہے، زندگی فلسفے کے لیے نہیں۔ اطالوی مؤرخ رگبرو کے نزدیک عملیت کاروباری ملک کی کاروباری ذہنیت کا کرشمہ ہے اور برٹرینڈ رسل کے نزدیک امریکی عملیت امریکی سرمایہ داروں کے ملوکی اور سامراجی عزائم کی مظہر ہے۔ ول ڈیوران کے نزدیک بھی ولیم جیمز کی آواز، اس کا بیان اور اس کا محاورہ تمام تر امریکی ہے۔

عیار

پُرانی داستانوں میں ایک سکہ بند کردار عیار کا بھی ہوتا تھا۔ عیار خیر کی طاقتوں کی حمایت میں شر کے خلاف نبرد آزما ہوتا تھا۔ عیار ذہین بھی ہے اور چالاک بھی۔ وہ ہیرو کا قابل اعتماد ساتھی ہے، بھیس بدلنے میں ماہر ہے اور دشمنوں کی کمزوری سے خوب فائدہ اُٹھاتا ہے۔ وہ دشمن کے شیطانی حربوں اور ساحرانہ ہتھکنڈوں کو اپنے عیارانہ کرتبوں سے شکست دیتا ہے۔ عمرو عیار کا کردار اور اس کی زنبیل اُردو طبقے کے لیے کسی تعارف کے محتاج نہیں۔ انشا کہتے ہیں:

حصن زمردین عدو کوہ قاف پر
ہووے تو اس کو بھیج کے عیار توڑیے
زنبیل عمرو کی ہے دل فکر خیز یہ
اس کو کسی طرح سے نہ زنہار توڑیے

عینی فنون

عین عربی میں آنکھ کو کہتے ہیں۔ چنانچہ عینی سے مراد ہے آنکھ سے متعلق۔ وہ فنون لطیفہ جن سے لطف اندوز ہونے کے لیے ہم اپنی حس باصرہ سے کام لیتے ہیں عینی فنون کہلاتے ہیں۔

اس تعریف کی رو سے فن تعمیر، سنگ تراشی اور مصوری کو عینی فنون کہا جاتا ہے۔ قشر نے ایسے فنون کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اس کے برعکس وہ فنون ہیں جن کا تعلق کان سے ہے یا بالفاظ دیگر جن سے لطف اندوز ہونے کے لیے ہم اپنی حس سامعہ سے کام لیتے ہیں یہ سماعی فنون کہلاتے ہیں۔ چنانچہ شاعری اور موسیقی سماعی فنون ہیں۔ اگرچہ شاعری کو پڑھا بھی جا سکتا ہے لیکن باصرہ اس صورت میں سامعہ ہی کی نیابت کرتی ہے۔ تاہم شاعری کو پورے طور پر سماعی فنون کے دائرے میں شامل کرنا مشکل ہے۔ اس لیے قشر نے اس اشکال کو یوں حل کیا ہے کہ فنون کو تین زمروں میں تقسیم کر دیا ہے:

۱۔ معروضی (متعلق بہ باصرہ) فن تعمیر، سنگتراشی اور مصوری
۲۔ موضوعی (متعلق بہ سامعہ) موسیقی
۳۔ معروضی موضوعی (جو سامعہ اور باصرہ دونوں سے متعلق ہو) شاعری

عینیت

دیکھیے: ''مثالیت''۔

عینیت پسند

دیکھیے: ''مثالیت''۔

عینیت پسندی

دیکھیے: ''مثالیت''۔

(غ)

غرابت لفظی

غریب (غیر مانوس) الفاظ و مرکبات کا استعمال کلام کا نقص ہے، اسے اصطلاح میں غرابت کہتے ہیں۔ مصحفی نے مجمع الفوائد میں منہیات شعر کا ذکر کرتے ہوئے کلمہ غریب کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے۔

''آں کلمہ بود کہ بسمع و یار کم رسیدہ باشد''[۱]

اور ہدایت کی ہے کہ:

''در شعر چنیں کلمہ نباید آورد''[۲]

بحر الفصاحت میں اس عیب کی مثال کے طور پر منیر کے یہ شعر درج ہیں:

محل قوادح مہر قبائح
مآب مطاعن مقر مثالب
صدا شیروں کی ان کی شبیہہ کے آگے
صیاح ذباب و نباح اکالب[۳]

ان اشعار کو یہاں درج کرنے سے پہلے میں نے ڈکشنری کی مدد سے انھیں سمجھا ہے۔ پنڈت کیفی غرابت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ممکن ہے کہ غرابت کے بعض موقعوں پر پڑھنے والے کو لغات دیکھنے کی ضرورت نہ پڑے۔ نقص پھر بھی نقص رہے گا۔ اس کی جانچ کا معیار ذوق سلیم ہے۔''[۴]

ماثر رحیمی میں لکھا ہے کہ ایک دفعہ شریف مکہ نے اکبر کو خط لکھا جس کی عبارت غیر مانوس الفاظ و مرکبات سے اس حد تک گراں بار تھی کہ ابوالفضل اور فتح اللہ شیرازی کو مفہوم سمجھنے کے لیے لغات کی ضرورت محسوس ہوئی۔ آخر خانخاناں نے ترجمہ کیا۔[۵]

غزل

غزل عربی لفظ مگر ایک صنف شعر کی حیثیت سے ایرانیوں کی ایجاد ہے۔ غزل کے لغوی معنی ہیں:

(الف) ''ذکر زنان و عشق بازی با ایشاں و شرح زیبائی معشوق و بیان سوز و گداز و حدیث اشتیاق و دل باختگی۔''[۶]

(ب) ہرن کی وہ ضعیف، دردناک، پُرسوز اور رحم انگیز آواز جو شکاری کتوں میں گھر جانے کے وقت اس کے حلق سے نکلتی ہے۔

چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ شروع میں اوّل الذکر معانی سے غزل کے موضوعات اور مؤخر الذکر معانی سے غزل کا لہجہ متعین ہوا۔ اس امر پر محققین کا اتفاق ہے کہ غزل کا آغاز ان عشقیہ اشعار سے ہوا جو قصیدے کے آغاز میں بطور تمہید کہے جاتے تھے اور جن کا اصطلاحی نام تشبیب یا نسیب تھا۔ بالفاظ دیگر جب ایرانیوں نے قصیدے کی تشبیب میں الگ صنف سخن بننے کی صلاحیت دیکھی تو اسے قصیدے سے الگ کر لیا۔ مکمل قصیدے کی بجائے صرف تشبیب لکھی اور اسے غزل کا نام دیا۔ غزل کی ہیئت خود اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ قصیدے سے کٹ کر الگ ہوئی ہے۔

غزل بنیادی طور پر عشقیہ شاعری ہے لیکن رودکی سے لے کر ناصر کاظمی تک ایک ہزار سال کے طویل عرصے میں غزل میں مضامین کے اعتبار سے اس قدر وسعت پیدا ہو چکی ہے کہ آج عشق و محبت، فکر و فلسفہ، دین و اخلاق، عرفان و تصوف، سیاست اور معیشت، نفسیاتی اور سماجی مسائل، کائنات کی وسعتیں اور بطن کی گہرائیاں —— غرضیکہ حیات و کائنات کا ہر پہلو غزل گو شعرا کی دسترس میں ہے۔

غزل کی ہیئت میں حسبِ ذیل باتیں شامل ہیں:

۱۔ غزل کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے۔ اس کے دونوں مصرعوں میں قافیہ لازم ہے۔

۲۔ مطلع کے سوا باقی اشعار میں صرف مصرع ہائے ثانی میں قافیہ ہونا ضروری ہے۔

۳۔ ردیف غزل کے لیے ضروری نہیں تاہم اکثر غزلوں میں ردیف کا بھی اہتمام کیا جاتا ہے۔

۴۔ شاعر چاہے تو غزل میں ایک سے زیادہ مطلعے بھی شامل کر سکتا ہے لیکن یہ سب مطلع اکٹھے ہونے چاہئیں اور غزل کے شروع میں ہونے چاہئیں۔

۵۔ جس شعر پر غزل ختم ہوتی ہے اسے مقطع کہتے ہیں۔ بشرطیکہ شاعر نے اس میں اپنا تخلص بھی نظم کیا ہو۔ اگر تخلص نظم نہ کیا جائے تو ایسے شعر کو آخری شعر تو کہا جا سکتا ہے لیکن اسے مقطع نہیں کہہ سکتے۔

۶۔ غزل کے لیے کم از کم پانچ اشعار کا ہونا ضروری ہے۔ زیادہ سے زیادہ اشعار کی کوئی حد تو مقرر نہیں تاہم گیارہ شعروں تک غزل کا طول مناسب سمجھا جاتا ہے۔ غزل میں تعدادِ اشعار کا طاق ہونا انسب سمجھا جاتا ہے۔

۷۔ غزل کا ہر شعر معنوی اعتبار سے اپنی جگہ پر ایک مکمل حیثیت رکھتا ہے۔ غزل کے کسی شعر کے لیے لازم نہیں کہ وہ ماقبل اور مابعد کے شعر کے ساتھ اپنے منطقی مفہوم کے اختیار سے مربوط ہو۔ گویا غزل متحد الوزن اور متحد القوافی مگر مختلف الموضوع ابیات کا ایک سلسلہ ہے اور یہی وجہ ہے کہ غزل کا کوئی عنوان تجویز نہیں کیا جاتا۔ تاہم اچھی غزلیں ایک مرکزی موڈ کی پابند ہوتی ہیں جو کسی حد تک وحدت تاثر کا باعث بنتا ہے۔ بقول پروفیسر حمید احمد خان غزل بطور ایک کل کے منطقی مفہوم سے بے نیاز ہوتی ہے اور بقول ڈاکٹر وزیر آغا غزل کی اکائی غزل نہیں بلکہ شعر ہے (مسلسل غزل اور قطع بند مستثنیات ہیں)۔

۸۔ منطقی تسلسل غزل کو راس نہیں آتا اس لیے ایسی غزلیں بہت کم ملتی ہیں جن میں مطلع سے لے کر مقطع تک تمام اشعار مسلسل ایک ہی موضوع پر ہوں تاہم فارسی اور اُردو کے بعض شعرا (مثلاً فارسی میں شیخ سعدی اور اُردو میں مولانا حالی اور جوش ملیح آبادی) نے اس قسم کی غزلیں لکھی ہیں۔ ایسی غزل کو اصطلاح میں غزل مسلسل یا مسلسل غزل کہا جاتا ہے۔

غلط العام، غلط العوام

غلط العوام سے مراد وہ الفاظ ہیں جو عوام الناس کی زبان پر غلط جاری ہو گئے ہیں لیکن اہلِ علم ان کے استعمال سے کامل احتراز کرتے ہیں۔ جیسے عام لوگ انکسار کی بجائے انکساری، نیلام کی بجائے نیلامی، چیخ پکار کی بجائے چیخ و پکار بولتے اور لکھتے ہیں۔ یہ غلط العوام ہیں۔ حسبِ ذیل اشعار میں طیور کی

بجائے طیوروں، اہلِ دل کی بجائے اہلِ دلوں، گھر گھر کی بجائے گھر بہ گھر استعمال کیا گیا ہے۔ یہ سب غلط العوام ہیں:

ان طیوروں سے ہوں میں بھی اگر آتی ہے صبا
باغ کے چاروں طرف آگ لگا دیتے ہیں
(میر)

تو تو اس معنی سے کیا شاد ہوا ہوئے گا
پوچھیے اہلِ دلوں سے کہ وہ کیا کرتے ہیں
(سودا)

تجھ کو فقط چراغ شام ڈھونڈے نہیں ہے گھر بہ گھر
پھرتی ہے بادِ صبح گاہ خانہ بہ خانہ کو بکو
(سودا)[۷]

اس موقع پر غلط العام اور غلط العوام کا فرق ذہن نشین کر لینا بھی ضروری ہے۔ غلط العام وہ لفظ ہے جس پر قیاس لغوی اور قواعد زبان کے مطابق اعتراض ہونے کے باوجود چونکہ وہ لفظ عوام کے علاوہ خواص کے دائرہ میں بھی اپنا مقام پیدا کر کے محاورہ عام میں داخل ہو جاتا ہے اس لیے وہ کتنا ہی غلط کیوں نہ ہو صحیح بلکہ فصیح سمجھا جاتا ہے۔ حسرت موہانی کے الفاظ میں:

''محاورہ عام میں قیاس لغوی کو دخل نہیں غلط عام فصیح ہے اور اس کی تصحیح مخل فصاحت اور غلط عوام غیر فصیح و مکروہ ہے اور اس کی تصحیح واجب ہے۔''[۸]

دوسرے مقام پر لکھتے ہیں:

''محاورہ عام کتنا ہی غلط ہو اس کے استعمال میں مضائقہ نہیں البتہ محاورہ عوام جو صرف بعض عوام اور جہلا کے دائرہ تک محدود رہتا ہے اس کا استعمال بے شک معیوب اور قابلِ ترک ہے۔''[۹]

لیکن مولانا حالی کا خیال ہے کہ:

''غلط العام صحیح کا قاعدہ فصحا جائز نہیں سمجھتے۔''[۱۰]

غمِ جاناں

قدیم اُردو شاعری کے دور تک عشقیہ موضوعات فضائے شعر پر چھائے رہے۔ مولانا حالی پہلے نقاد ہیں جنھوں نے ادب پر عشقیہ موضوعات کے تسلط کے خلاف مقدمہ شعر و شاعری میں علم احتجاج بلند کیا لیکن غم عشق یا غم جاناں کو ایک اصطلاح کی حیثیت کچھ عرصہ بعد اس وقت حاصل ہوئی جب اجتماعیت، مقصدیت اور افادیت کے رجحانات اور ادب و فن کو سماجی، معاشی، قومی اور ملی بنیادوں پر جانچنے کے نظریات عام ہوئے اور اسی وقت غم روزگار یا غم دوراں کی متضاد اصطلاح بھی وجود میں آئی۔ جو زندگی کے دوسرے مسائل و موضوعات (مثلاً بھوک، مرض، جہالت، مفلسی، طبقاتی تضاد، آزادی، امن، استحصال، قومی اور ملی اتحاد) سے دلچسپی لینے کے رجحانات و میلانات کی نمائندگی کرتی ہے اور یہ دونوں اصطلاحیں غالب کے اس شعر سے اخذ کی گئی ہیں:

غم اگرچہ جانگسل ہے یہ کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق اگر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

غم عشق کے مترادف کے طور پر غم جاناں، اور غم روزگار کے مترادف کے طور پر غم دوراں کی تراکیب ہم وزن اور ہم قافیہ ہونے کے باعث زیادہ مقبول ہوئیں۔

غمِ دوراں

دیکھیے: ''غم جاناں''۔

غنائی تمثیل

دیکھیے: ''اوپیرا''۔

غنائی شاعری

عبدالقادر سروری غنائی شاعری کے تعارف کے طور پر لکھتے ہیں:

''شاعری کی اس نوع کو انگریزی میں ''لریکل'' شاعری کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ یہ وہ نظمیں ہیں جن میں حسن و عشق کے داخلی جذبات اور قلبی واردات کے بیان کے ساتھ غنا کی رعایت بھی ملحوظ رکھی جاتی ہے۔ غنائی شاعری عموماً گہرائی میں جانے کی کوشش نہیں کرتی بلکہ پُر جوش جذبات اس کے محرک ہوتے ہیں۔ اس لیے یہ فطرت انسانی کے جذباتی پہلو سے زیادہ واسطہ رکھتی ہے۔ فکر یا قوت استدلال کو متاثر کرنا اس نوع کی شاعری کا کام نہیں ہے۔ اُردو غزل ابتدا میں غنائی شاعری کے بہت سے اصولوں کی تابع رہی۔ اوّلین شعرا جیسے محمد قلی، ولی، سراج اور میر و سودا تک غزل داخلی جذبات اور قلبی واردات کا آئینہ ہوتی تھی۔ بعد کو ان اُصولوں میں تھوڑی بہت تبدیلی ہوتی گئی اور متوسط اور مؤخر دور کے شعرا کے ہاتھوں میں غزل لفظی گورکھ دھندا سی بن گئی۔ پھر بھی غنائی شاعری کی ضروریات اسی سے پوری ہوتی رہیں۔''[۱۱]

غیر شاعرانہ الفاظ

حسرت موہانی لکھتے ہیں:

''اشعار اور خصوصاً غزل کے اشعار میں غیر شاعرانہ الفاظ کا استعمال بدرجہ غایت ناگوار سمجھا جاتا ہے۔''

دراصل شعرا نے نظم کی ایک خاص زبان قرار دے لی تھی۔ عوامی سطح پر بولے جانے والے بے شمار الفاظ و محاورات کے بارے شعرا کا خیال تھا کہ ان کا استعمال عام گفتگو میں قابلِ برداشت ہے لیکن نظم بالخصوص غزل میں ان کا استعمال متانت یا ادبی لطافت کے منافی ہے۔ چنانچہ الفاظ دو قسم کے قرار دیے گئے:

(الف) شاعرانہ الفاظ

(ب) غیر شاعرانہ الفاظ

اس تقسیم کے اسباب کا سراغ لگانے کی کوشش کی جائے تو حسبِ ذیل امور سامنے آتے ہیں:

۱۔ زبان کا ادبی معیار برقرار رکھنے کی خواہش۔

۲۔ زبان کے سلسلے میں دہلی اور لکھنؤ کا مرکز قرار دیا جانا اور صرف وہیں کی زبان کا مستند سمجھا جانا۔

۳۔ شاعری اور شعرا کا درباروں سے تعلق جس سے شاعری میں درباری ذہنیت پیدا ہوئی اور نتیجتاً عوامی سطح پر بولے جانے والے بہت سے الفاظ کو بارگاہ شعر میں داخل ہونے سے روک دیا گیا۔

۴۔ غزل کا مزاج ایسا ہے کہ وہ تمثیل، اجنبی اور نامانوس الفاظ کو آسانی سے ہضم نہیں کر سکتی اور غزل دنیائے شعر پر چھائی رہی۔ چنانچہ غزل میں استعمال ہونے والے

الفاظ ہی شاعرانہ الفاظ قرار پا گئے یعنی غزل کے مزاج کی ایک مجبوری اور دوسری طرف غزل کے قبول عام نے مل کر شاعرانہ ذخیرۂ الفاظ کا دامن اور تنگ کر دیا۔

۵۔ دہلی اور لکھنؤ میں اصلاح زبان کی تحریکیں چلانے والے علما و فصحا نے فارسی الفاظ کو مقامی الفاظ کے مقابلے میں زیادہ اہمیت دی۔ فارسی علمی زبان تھی۔ اس طرح یہ لوگ اُردو کو علمی وقار بخشنا چاہتے تھے مگر نتیجہ یہ نکلا کہ بہت سے ہلکے پھلکے اور سیدھے سادے الفاظ کو معتبر ٹھہرا کر ان کے فارسی یا عربی مترادفات کو رواج دیا گیا۔

خوش قسمتی سے نظیر اکبر آبادی ایک عام آدمی تھے جو عوامی سطح پر زندگی بسر کرتے تھے اور عوام کے لیے لکھنا چاہتے تھے۔ زبان کا ادبی معیار برقرار رکھنے کی انھیں چنداں خواہش نہ تھی۔ وہ دہلی اور لکھنؤ کے ادبی مرکزوں سے بھی آزاد تھے۔ کسی دربار سے بھی انھیں تعلق نہ تھا۔ علاوہ ازیں وہ صرف غزل گو نہ تھے۔ اس لیے انھوں نے شاعرانہ اور غیر شاعرانہ الفاظ کی تفریق سے انحراف کیا اور اپنے کلام میں ایسے الفاظ بکثرت استعمال کیے جو دہلی اور لکھنؤ کے شعرا و فصحا کے نزدیک غیر شاعرانہ تھے۔ مثلاً ککڑوں کوں، ٹٹروں ٹوں، ڈبکوں ڈبکوں، قہقہانا وغیرہ۔ مگر نظیر اکبر آبادی اس عوام دوستی میں حد سے تجاوز بھی کر جاتے ہیں۔ چنانچہ ان کے کلام کو سوقیانہ ٹھہرا دیا گیا۔ آج اگرچہ ان کا ادبی مقام پہچانا جا چکا ہے مگر ان کے استعمال کردہ ذخیرۂ الفاظ کا ایک حصہ اب بھی ایسا ہے جسے ایوان شعر میں داخل ہونے کی اجازت نہیں ملی۔ کہنا یہ مقصود ہے کہ اگرچہ شاعری میں عوامی تحریکات کی بدولت بہت سے الفاظ جو کسی زمانے میں غیر شاعر نہ سمجھے جاتے تھے، شاعری کی دنیا میں داخل ہو چکے ہیں اور داخل ہو رہے ہیں لیکن شاعرانہ اور غیر شاعرانہ الفاظ کی تفریق آج بھی موجود ہے اور یہ قیاس بھی غلط نہ ہوگا کہ تفریق کسی نہ کسی شکل میں اور کسی نہ کسی حد تک آئندہ بھی موجود رہے گی۔

(نیز دیکھیے: شاعرانہ الفاظ)۔[۱۲]

غیر منقوط

دیکھیے: ''مہملہ''۔

(ف)

فارس

(FARCE)

فارس ڈرامے کی ایک قسم ہے جس میں عامیانہ تفریح و تفنن کی خاطر مضحکہ خیز واقعات، عام فہم ظرافت اور ادنیٰ درجے کی بذلہ سنجی سے کام لیا جاتا ہے۔ فارس میں مزاح پیدا کرنے کے لیے کرداروں سے زیادہ مبالغہ آمیز اور خلاف قیاس صورت ہائے واقعہ کا سہارا لیا جاتا ہے۔ بعض اوقات کرداروں کے درمیان غلط فہمیاں پیدا کر کے دلچسپ ڈرامائی امکانات تلاش کیے جاتے ہیں۔ فارس کو حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری کی منطق سے نہیں جانچنا چاہیے۔ فارس اپنے ناظرین سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ اگر وہ خوب کھل کر قہقہے لگانا چاہتے ہیں تو وہ شروع ہی میں بعض خلاف قیاس باتوں کو قبول کر لیں۔ چنانچہ فارس کے واقعات اور کرداروں کے واقعاتی ہونے کا اعتقاد ناظرین کو خود پیدا کرنا پڑتا ہے اور یہ ہمیشہ وقتی اور عارضی ہوتا ہے۔[۱]

فارسیت

فارسیت سے مراد اُردو کی کسی عبارت یا شعر میں فارسی

الفاظ وتراکیب کا ایسا تناسب یا ایسے فارسی الفاظ کا استعمال ہے جو اسے اُردو سے دور اور فارسی سے قریب تر کردے۔ غالب کے دورِ اوّل کا اُردو کلام اس حد تک فارسیت کا شکار ہے کہ مولانا حالی کو تمام تر عقیدت کے باوجود یہ کہنا پڑا کہ ایسے اشعار پر اُردو زبان کا اطلاق مشکل سے ہوسکتا ہے۔ فارسیت ہی کے قیاس پر بعض نقادوں نے عربی الفاظ وتراکیب کی کثرت کے لیے عربیت کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی بعض تحریریں عربیت کی مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔ مثال کے طور پر جامع الشواہد کی اُردو عبارتوں میں ایسے عربی الفاظ (اور تراکیب) کثرت سے موجود ہیں جو فارسی عبارت میں بھی آسانی سے جذب نہیں ہوسکتے۔

فاصلہ

دیکھیے: ''افاعیل''۔

فٹ نوٹ

(FOOT-NOTE)

فٹ نوٹ یا ذیلی حاشیہ سے مراد وہ عبارت ہے جسے متن میں شامل کرنے کی بجائے صفحے کے نچلے حصے میں متن سے الگ کرکے لکھا جاتا ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں:

(الف) **حوالہ جاتی فٹ نوٹ**، جس کا مقصد یہ ہے کہ مستعار لیے ہوئے افکار یا اقتباسات کے ماخذ کی اس طرح نشان دہی کی جائے کہ قاری اگر اصل سے رجوع کرنا چاہے تو اسے کوئی دقت نہ ہو۔ اس قسم کے فٹ نوٹ میں مصنف اور کتاب کے علاوہ اس صفحے کا حوالہ بھی دیا جاتا ہے جہاں سے کوئی بات اخذ وترجمہ کے ذریعے یا براہِ راست اقتباس کی شکل میں حاصل کی گئی ہے۔

(ب) **توضیحی فٹ نوٹ**، ایسی تشریحات، شذرات، اقتباسات اور جملہ ہائے معترضہ جو کسی وجہ سے متن میں شامل نہ کیے جاسکتے ہوں، توضیحی فٹ نوٹ میں جگہ پاسکتے ہیں۔

فحاشی

دیکھیے: ''عریانی''۔

فرار، فراری ذہنیت

حقائق حیات کا سامنا کرنے سے ہچکچانا اور ادب میں زندگی کے تلخ حقائق سے اعتنا کرنے کی بجائے خیالی دنیائیں بسانا، حقائق کو رنگین عینک لگا کر دیکھنا اور ایسے موضوعات سے دلچسپی لینا کہ حقائق حیات کا سامنا ہی نہ کرنا پڑے فرار یا فراری ذہنیت کہلاتا ہے۔

خودکشی کی خواہش، موت کی تمنا، آلام زیست سے تنگ آکر شراب وشاہد کی دنیا میں پناہ لینا، ترک اور تیاگ کا فلسفہ، تقدیر پرستی اور بے عملی کی تلقین سب فراری ذہنیت کے مظاہر اور فراد کی مختلف صورتیں ہیں۔

فرد

اصطلاح میں کسی شاعر کا کوئی ایسا تنہا شعر جو کسی نظم، غزل، قصیدہ، قطعہ یا مثنوی کا جزو نہ ہو فرد کہلاتا ہے۔ ایسے متفرق اور مفرد اشعار کسی شاعر کے کلیات میں فردیات کے زیرِعنوان درج ہوتے ہیں۔

فرسودگی

جس طرح تیز دھار ہتھیار بھی کثرت استعمال سے کند ہوجاتے ہیں اسی طرح جدید سے جدید استعارہ، نادر سے نادر

تشبیہ اور انوکھے سے انوکھا خیال بھی جب بار بار استعمال میں آئے تو اپنا لطف و اثر کھو بیٹھتا ہے۔ کثرت استعمال سے کسی لفظ، ترکیب یا خیال کا اپنے اثر، تازگی اور ندرت سے محروم ہو جانا ادبیات کی اصطلاح میں فرسودگی کہلاتا ہے۔

فصاحت

''فصاحت کلمہ اور کلام دونوں میں پائی جاتی ہے یعنی کلمہ بھی فصیح ہوتا ہے اور کلام بھی۔ کلمے کی فصاحت یہ ہے کہ اس میں جو حروف آئیں ان میں تنافر نہ ہو اور مخالفت قیاس لغوی اور غرابت لفظی سے پاک ہو اور نہ ایسا ہو کہ اس کے سننے سے کراہت معلوم ہو اور کلام فصیح وہ ہے جو ضعف تالیف، تنافر کلمات، تعقید، لفظ واحد کی کثرت تکرار، پے در پے اضافت، ابتذال، اثقال تناقص وغیرہ عیوب نہ رکھتا ہو۔''[۲]

''ناسخ نے فصاحت کے تین معیار مقرر کر دیے: تنافر نہ ہو، غرابت نہ ہو، تعقید نہ ہو۔ یہ وہی تینوں اُصول ہیں جو انشاءاللہ خان انشا نے دریائے لطافت میں پیش کیے۔''[۳] (ابواللیث صدیقی)

''علمائے ادب نے فصاحت کی یہ تعریف کی ہے کہ لفظ میں جو حروف آئیں ان میں تنافر نہ ہو، الفاظ نامانوس نہ ہوں، قواعد صرفی کے خلاف نہ ہوں۔''[۴] (شبلی نعمانی)

قدیم نقادوں نے فصاحت کی جو تعریف کی ہے وہ سراسر سلبی نوعیت کی ہے یعنی فصاحت کی تعریف میں یہ کہا گیا ہے کہ وہ کلام جو تنافر کلمات، ضعف تالیف، تعقید، کثرت تکرار لفظ واحد تو الیٔ اضافات، مخالفت قیاس لغوی اور غرابت جیسے عیوب سے پاک ہو وہ فصیح ہے۔ چنانچہ سیّد عابد علی عابد نے ٹھیک کہا ہے کہ:

''متقدمین نے فصاحت کی جو تعریف کی ہے وہ مانع تو ضرور ہے مگر جامع نہیں کہ نفی سے کسی حقیقت کا اثبات مشکل ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں یہ بھی ضروری نہیں کہ جن عیوب کا ذکر کیا گیا ہے وہ کلام میں موجود نہ ہوں تو کلام فصیح قرار پائے۔''[۵]

مولانا شبلی اور قدیم نقادوں کے اس خیال پر جدید نقادوں میں بہت لے دے ہوئی ہے کہ مفرد الفاظ کلام سے الگ اپنی جگہ پر فصیح، فصیح تر یا غیر فصیح ہوتے ہیں۔ اکثر جدید نقادوں کی رائے یہی ہے کہ الفاظ اپنی جگہ پر نہ فصیح ہوتے ہیں نہ غیر فصیح ہوتے ہیں۔ بلکہ عبارت میں ان کا مقام ترکیبی حیثیت یا محل استعمال انھیں فصیح یا غیر فصیح ٹھہراتا ہے۔ بالفاظ دیگر کسی لفظ کو فصیح یا غیر فصیح قرار دینا صحیح نہیں۔ البتہ لفظوں کے برمحل یا بے محل استعمال کی وجہ سے کسی عبارت کو فصیح یا غیر فصیح قرار دیا جا سکتا ہے۔ مفرد الفاظ نہیں بلکہ کلام فصیح یا غیر فصیح ہوتا ہے۔ تاہم مولانا شبلی نعمانی بھی صرف الفاظ کی فصاحت کو کافی نہیں جانتے۔ کلام کی فصاحت کو بھی لازم جانتے ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

''لیکن کلام کی فصاحت میں صرف لفظ کا فصیح ہونا کافی نہیں بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ جن الفاظ کے ساتھ وہ ترکیب میں آئے ان کی ساخت، ہیئت، نشست، سبکی اور گرانی کے ساتھ اس کو خاص مناسبت اور توازن ہو۔ ورنہ فصاحت قائم نہ رہے گی۔''[۶]

چنانچہ فصاحت کی قدیم اور روایتی تعریف کو رد کرنے

کے بعد کیفی بھی بالآخر اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ فصاحت اجزائے کلام میں حسن ترتیب کا نام ہے اور سیّد عابد علی عابد نے اس پر یہ اضافہ کیا ہے کہ:

''جس چیز کو انگریزی میں مطابقت الفاظ و معانی Concordance of substance with expresssion کہتے ہیں، اسے مشرق کے نقادوں نے فصاحت کہا ہے۔ اگر یوں کہہ دیا جائے کہ فصاحت موزوں الفاظ کے انتخاب کا نام ہے تو بھی نادرست نہ ہوگا۔ بہرحال فصاحت کے لیے لازم ہے کہ انشا پرداز الفاظ کے انتخاب اور ان کے استعمال میں پہلے تو احتیاط برتے اور پھر اس بات کو ملحوظ رکھے کہ الفاظ و کلمات کی ترتیب وہ جمالیاتی عنصر بھی رکھتی ہو جو ادبی تخلیقات کو دوسری تحریروں سے ممیّز کرتا ہے۔''[۷]

فصل

دیکھیے: ''تعریف''۔

فصیح

دیکھیے: ''فصاحت''۔

فضا

(ATMOSPHERE)

اس انگریزی لفظ کے لغوی معنی ہیں:

''کرہ ہوا، فضا، خلائے بسیط، احاطہ، گھیرا، حصار، حلقہ، جسمانی یا ذہنی فضا یا ماحول۔''[۸] (عبدالحق)

لغت جغرافیہ کے تعارف کے مطابق بے رنگ، بے بو اور بے ذائقہ گیسوں کی وہ پتلی تہ جو نائٹروجن، آکسیجن اور خفیف مقدار میں بعض دوسری گیسوں پر مشتمل ہے اور زمین کو ہر جانب سے احاطہ کیے ہوئے ہے۔ عام جغرافیہ کی اصطلاح میں فضا کہلاتی ہے اور ادبیات کی اصطلاح میں فضا سے مراد ہے وہ عمومی اور مجموعی تاثراتی کیفیت جو کسی عبارت میں سرایت کیے ہوئے ہو۔ فضا کی تخلیق و تشکیل میں پس منظر، کردار، عبارت کا مضمون، موضوع کا مزاج اور نوعیت، الفاظ کا صوتی تاثر، جملوں کا طول، لب و لہجہ، وزن اور آہنگ وغیرہ بہت سے عوامل مل جل کر حصہ لیتے ہیں۔ تنقیدی تحریروں میں کسی عبارت کی سوگوار فضا، افسردگی کی فضا، رومانی فضا اور خوف کی فضا وغیرہ کا ذکر ملتا ہے۔ گویا سوگواری، افسردگی، رومان یا خوف وہ مجموعی تاثراتی کیفیت ہے جو اس پوری عبارت میں جاری و ساری ہے یا اس عبارت کو احاطہ کیے ہوئے ہے۔

فضابندی

دیکھیے: ''سیٹنگ''۔

فطرت

ادب اور فن کی دنیا میں لفظ فطرت چار مختلف منصوبوں میں استعمال ہوتا ہے۔

(الف) **صحیفہ فطرت:** خارجی کائنات جو فنکار کی ذات سے باہر اپنے پورے جلال و جمال سمیت موجود ہے۔

(ب) **قوانین فطرت:** جنھیں دریافت کرنا، تسخیر کائنات اور ارتقائے انسانی کے لیے لازم ہے۔

(ج) ہر چیز کی مخصوص افتادِ طبع جو کسی شے کی طبعی خصوصیات سے عبارت ہے۔

(د) **انسانی سرشت:** انسانی جبلتوں، ہیجانات اور جذبات کا نظام۔

فطرت نگاری

(NATURALISM)

فطرت نگاری ایک ادبی مسلک ہے جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں نمودار ہوا۔ فرانسیسی ادیب زولا نے ناول نگاری کے لیے اس ادبی مسلک کو اختیار کیا۔ سائنس دان کی سی کامل معروضیت، اہم اور غیر اہم جزئیات وتفصیلات کا ہجوم، جنس کے بیان میں جزئیات نگاری کے ادیبانہ استحقاق کا ناجائز استعمال، مواد اور موضوع کے انتخاب میں کامل آزادی، ہر قسم کے مواد کو ادب کا موضوع بنانے پر اصرار، ادب میں تہذیبی مشن سے آزاد آدم فطری کی پیشکش یعنی آدم فطری کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کا دعویٰ فطرت نگاری کی نمایاں خصوصیات ہیں۔

وہ لوگ جو فطرت نگاری کے مسلک پر عامل ہیں انھیں اس بات کی بھی پروانہیں ہوتی کہ حقیقت پسندی میں اس غلو کے باعث ان کی تحریروں کی دنیائے خیال بے ربطی اور بے جہتی کا شکار ہو جائے گی۔ فطرت نگاروں کا عقیدہ ہے کہ مواد دنیائے فطرت میں جہاں بھی موجود ہو اور اس کی نوعیت جو بھی ہو ادب کی دنیا کی چیز ہے۔ چنانچہ محبت اور جنسی زندگی کے سماجی پہلو کے علاوہ حیاتیاتی طبی پہلو کو بھی فطرت نگاروں نے ادب کا موضوع بنایا ہے۔ جناب ممتاز حسین فطرت نگاری کو حقیقت نگاری نہیں مانتے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''سچ تو یہ ہے کہ نیچرلزم حقیقت نگاری نہیں بلکہ حقیقت کے کسی ایک جزو کو پیش کرنے کی تکنیک ہے۔ یوں تو اس تحریک کا تعلق گندی گلیوں کے رہنے والوں کی زندگی سے ضرور رہا ہے لیکن مقصد صرف جزئیات نگاری تھا۔ اگر ہم ادیب کے انتخاب موضوع کے پیچھے چھپی ہوئی ہمدردی نظر انداز کر دیں تو یہ ماننا پڑے گا کہ نیچرلزم فوٹوگرافی کا آرٹ ہے یا اصل سے مشابہت پیدا کرنے کا۔ زندگی ان کے لیے ذریعہ اور مقصد فوٹوگرافی تھا۔ یہ حقیقت کو گرفتار لمحوں میں پیش کرنے کا نظریہ تھا اور اسی وجہ سے وہ اپنے موضوع کو سماجی زندگی کے تمام رشتوں سے منقطع کر کے پیش کرتے تھے۔''[9]

ڈاکٹر عبدالعلیم نے فطرت نگاری کو ان الفاظ میں ہدف تنقید بنایا ہے:

> ''ایسی حقیقت پسندی جو سطحی مصوری پر اکتفا کرے اور جس کو فطرت نگاری سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اپنے دائرے میں اتنی ہی معیوب ہے جتنی فرضی اور خیالی رومانیت۔''[10]

فکاہیات

اخبارات میں ایک کالم مخصوص کیا جاتا ہے جس میں کوئی صحافی عصری مسائل کے بارے میں مزاحیہ (یا کم از کم شگفتہ) انداز میں اظہار خیال کرتا ہے۔ اس کالم کے شذرات کو فکاہیات اور اس کالم کو فکاہی کالم یا فکاہیہ کالم کہتے ہیں۔ اُردو صحافت کی تاریخ میں مولانا عبدالمجید سالک، مولانا چراغ حسن حسرت، مجید لاہوری اور احمد ندیم قاسمی کے نام فکاہ نگاروں کی حیثیت سے خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔

فکاہیہ کالم

دیکھیے: ''فکاہیات''۔

فکر

''نفسیات کی اصطلاح میں یہ وہ ذہنی عمل ہے جس سے کام لے کر ہم مقدمات کو ترتیب دیتے ہیں اور نتائج کا استنباط کرتے ہیں۔''[۱۱] (عابد)

فلالوجی

(PHILOLOGY)

دیکھیے: ''لسانیات''۔

فلسفہ

(PHILOSOPHY)

وجود، فطرت، سماج، انسان، علم، حقیقت اور ان کے باہمی رابطوں کے عمومی قوانین اور اصول ومبانی کا مدلل علم فلسفہ کہلاتا ہے۔لیکن ظاہر ہے کہ یہ کوئی جامع ومانع تعریف نہیں اور فلسفے کی کوئی جامع ومانع اور متفق علیہ تعریف موجود بھی نہیں۔یہی وجہ ہے کہ W.T. Stace نے یونانی فلسفے کی تنقیدی تاریخ میں فلسفے کی کسی تعریف پر صاد کرنے یا کوئی نئی تعریف وضع کرنے کی بجائے فلسفے کی ایسی نمایاں خصوصیات پر زور دیا ہے جو اسے علم کے دیگر شعبوں سے ممیّز کرتی ہیں۔مثلاً:

۱۔ فلسفہ، کائنات سے بطور ایک کل کے اعتنا کرتا ہے جب کہ دوسرے علوم کائنات کے کسی خاص جز و یا پہلو کو اپنا موضوع مطالعہ قرار دیتے ہیں۔مثلاً فلکیات، علم نباتات، علم حیوانات اور علم طبقات الارض اپنے اپنے موضوع کے اعتبار سے کائنات کے ایک حصے کے ساتھ وابستہ ہیں اور اس کا خصوصی مطالعہ کرتے ہیں۔فلسفہ ایسے شخص کا روادار نہیں وہ وجود کے چھوٹے چھوٹے دائروں سے نہیں خود وجود سے بحث کرتا ہے۔

۲۔ تمام علوم بعض خاص اصولوں کو حتمی اور بدیہی مسلمات قرار دے لیتے ہیں اور ان کے بارے غور وفکر کو غیر ضروری یا اپنے دائرہ بحث سے خارج سمجھتے ہیں۔ان امور پر غور وخوض کا بوجھ فلسفے کے کاندھوں پر آ پڑتا ہے۔اس لیے فلسفہ رشتہ علم کو وہاں سے ہاتھ میں لیتا ہے جہاں دوسرے علوم اسے ہاتھ سے دے دیتے ہیں۔مثلاً علم ہندسہ میں مکاں کا اور طبیعیاتی علوم میں مادہ کا وجود مسلم، حتمی اور بدیہی ہے۔اس کے لیے کسی بحث کی ضرورت نہیں لیکن فلسفے کے یہ مہتم بالشان مسائل ہیں کہ مکاں کیا ہے؟ کیا مکاں واقعی وجود رکھتا ہے؟ کیا مکاں ازلی ہے؟ کیا مادہ کا حقیقتاً کوئی وجود ہے؟ کیا مادہ قدیم اور ازلی ہے؟

خالص ریاضیاتی علوم کے سوا تمام علوم قانون علت (قانون تعلیل) کی صداقت کو بدیہی جانتے ہیں، اس بنیادی مفروضے کو تسلیم کر کے آگے بڑھتے ہیں اور حقائق کی تصدیق وتوثیق کے لیے اس کی طرف رجوع کرتے ہیں۔قانون علت کی صداقت کو موضوع نہیں بناتے۔یہ بار فلسفہ اُٹھاتا ہے۔

۳۔ فلسفہ مفروضات کی سطح سے بالاتر ہو کر مجردات تک پہنچنے اور کثرت میں وحدت کی تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔''[۱۲]

''فلسفہ نام ہے مدلل علم اور دانش دوستی کا۔''[۱۳]

(سیّد علی عباس جلالپوری)

سائنس نے فلسفے کے بطن سے جنم لیا اور پھر ایک وقت میں وہ فلسفے کی حریف بن کر سامنے آ گئی مگر حقیقت یہ ہے کہ فلسفے کو سائنس سے کوئی خطرہ نہیں کیونکہ:

''سائنس اپنی تمام ترقی کے باوجود قدروں اور نصب العینوں کا تعین نہیں کر سکتی۔ سچ تو یہ ہے کہ سائنس دان خود بھی قدروں کے تشخص کو اپنے حلقہ تحقیق سے خارج سمجھتے ہیں۔ سائنس کے انکشافات اور اختراعات کے جو اثرات فکر و نظر اور اخلاق و عمل پر مرتب ہوتے ہیں ان کا جائزہ لینا فلسفے کا کام ہے۔''[۱۴]

(سیّد علی عباس جلالپوری)

شعرا نے بھی فلسفے سے دلچسپی لی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے نزدیک فلسفے کو شاعری میں لانے کے تین طریقے ہیں:

''ایک یہ کہ پوری طویل نظم کسی اہم فلسفے کو ثابت کرے یعنی اس میں تمام واقعات اور کردار تمثیلی نوعیت رکھیں۔ جیسے دانتے کی ڈیوائن کومیڈی میں۔ یا فلسفہ کے مختلف جزئیات کو الگ الگ واقعات اور حکایت سے ثابت کیا جائے جیسے مثنوی (معنوی) میں۔ یا فلسفیانہ خیالات کو نظم کر دیا جائے۔ اوّل طریقہ ہماری روایات میں بالکل نہیں ملتا اور تیسرا طریقہ نہایت فراوانی کے ساتھ عرفی، غالب اور اقبال نے استعمال کیا ہے۔''[۱۵]

مولانا شبلی کے اس دعوے میں خاصا وزن ہے کہ:

''فلسفہ جو شاعری میں آیا تصوف کی راہ سے آیا۔''[۱۶]

فلسفہ تاریخ

علم کا ایک شعبہ جو تاریخ کی معنویت، تاریخی عمل، اس کے قوانین، تاریخی عمل پر اثر انداز ہونے والے نسلی، سماجی، معاشی، سیاسی، جغرافیائی، مادی اور غیر مادی اسباب و عوامل اور ارتقائے انسانی کی اہم منازل اور رجحانات سے بحث کرتا ہے۔ فلسفہ تاریخ میں ابن خلدون، والٹیر، ہرڈر، ہیگل، مارکس، اسپنگلر اور ٹائن بی کے افکار خاصی اہمیت رکھتے ہیں۔

فن

(ART)

فن کی کوئی جامع و مانع تعریف تو ممکن نہیں۔ البتہ فن کے بنیادی خصائص یہ ہیں:

۱۔ زندگی یا حقیقت کی ایسی عکاسی یا ترجمانی جو مسرت بخشی پر منتج ہو۔
۲۔ صرف اظہار پر اکتفا کرنے کی بجائے حسنِ اظہار کی شعوری کوشش۔
۳۔ فنکار کی اپنی شخصیت کا پرتو جس میں اس کا سماجی شعور بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔
۴۔ فنکار کی تخئیل کا شمول جو زندگی کو زیادہ بھرپور شکل عطا کرتا ہے۔
۵۔ اپنے حلقہ خطاب (سامعین، ناظرین یا قارئین) کا واضح احساس جو ابلاغ پر منتج ہے۔

فنون لطیفہ

(FINE ARTS)

ادب (بالخصوص شاعری)، موسیقی، مصوری (نقاشی)، رقص، سنگ تراشی (مجسمہ سازی) اور فن تعمیر کو فنون لطیفہ یا ہنر

ہائے زیبا کہا جاتا ہے۔ رقص کے بارے میں اختلاف ہے بعض حضرات اسے فنون لطیفہ میں شمار نہیں کرتے۔ بعض علما نے خطاطی، کاشی گری، ظروف سازی جیسے فنون مفیدہ کو بھی فنون لطیفہ میں شمار کر لیا ہے۔

دراصل فنون لطیفہ کو فنون مفیدہ سے تمیز کرنے کے لیے اصول یہ ہے کہ اگر کسی فن کا مقصد تخلیق حسن کے ذریعے، فرحت و مسرت مہیا کرنا ہے تو ایسا فن، فنون لطیفہ میں شمار کیا جائے گا اور اگر فن کا مقصد کسی مادی ضرورت کی فراہمی ہے تو ایسا فن فنون مفیدہ میں شمار ہوگا۔ فنون مفیدہ کے دائرے میں آنے والے بعض فن پارے بھی اپنے حسن کی بدولت فرحت و مسرت کا ذریعہ بن سکتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ ان کی یہ حیثیت ذیلی اور ضمنی ہے۔ اس تقسیم میں فن تعمیر کا مسئلہ قدرے اُلجھ جاتا ہے۔ مکانات ہماری بعض مادی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے بنائے جاتے ہیں لیکن فن تعمیر کو فنون لطیفہ ہی میں شمار کیا جاتا ہے۔ البتہ اگر فن تعمیر کے عظیم اور بلند پایہ فنی نمونوں مثلاً تاج محل، بادشاہی مسجد، موتی مسجد، قطب مینار، گنبد خضرا اور اہرام مصر وغیرہ کو ملحوظ رکھا جائے تو یہ مسئلہ خود بخود حل ہو جاتا ہے۔ مسجدیں عبادت کی غرض سے بنائی جاتی ہیں جو انسان کا روحانی تقاضا ہے اور اس سے روحانی مسرت حاصل ہوتی ہے لیکن مسجدوں کے گنبد اور مینار غیر مسلموں کے لیے بھی جمالیاتی مسرت کا باعث بنتے ہیں۔ ان گنبدوں اور میناروں سے کوئی مادی منفعت وابستہ نہیں۔ قطب مینار اور تاج محل عام رہائشی عمارات کے برعکس اقامتی اغراض سے نہیں بنائے گئے۔ یہ عمارتیں ہماری فکر و تخئیل کے لیے مہمیز کا کام دیتی ہیں۔ ہماری جذباتی سطح کو چھوتی ہیں اور ہم ان سے فکری، روحانی اور جمالیاتی حظ حاصل کرتے ہیں۔ جب فن تعمیر کو فنون لطیفہ میں شمار کیا جاتا ہے تو ایسی ہی عمارات مقصود ہوتی ہیں۔ اگرچہ عام رہائشی مکانوں بلکہ بینکوں کی عمارات تک میں توازن و تناسب، جدت و ندرت، اجزائے متنوع کی وحدت و ہم آہنگی، تضاد و تنوع، جمال و جلال، نقش و نگار اور لطافت و نفاست جیسے فنی خواص کو کسی نہ کسی حد تک ملحوظ رکھا جاتا ہے۔

ہیگل کے نزدیک مادی ذرائع سے زیادہ اجتناب یا بعد، فنون لطیفہ میں لطافت کی درجہ بندی کا معیار ہے جو فن مادی ذرائع سے کم سے کم کام لیتا ہے یا مادی وسائل پر کم سے کم انحصار کرتا ہے وہ فن اسی قدر لطیف اور اعلیٰ سمجھا جاتا ہے اور جو فن اس کے مقابلے میں مادی ذرائع پر نسبتاً زیادہ تکیہ کرتا ہے وہ اسی نسبت سے کمتر سمجھا جاتا ہے۔ چنانچہ لطافت کے اس معیار کے مطابق شاعری کا درجہ سب سے اونچا ہوگا اس کے بعد علی الترتیب موسیقی، مصوری اور بت تراشی کو رکھا جائے گا اور فن تعمیر کو سب سے آخر میں اور سب سے نیچے جگہ ملے گی کیونکہ یہ فن مادی ذریعہ (اینٹ، چونا، پتھر وغیرہ) پر انحصار رکھتا ہے۔

فنون مفیدہ

دیکھیے: ''فنون لطیفہ''۔

فورٹ ولیم کالج

(FORT WILLIAM COLLEGE)

۱۸۰۰ عیسوی میں لارڈ ولزلی کی کوششوں سے ایسٹ انڈیا کمپنی کے انگریز ملازمین کو ہندوستانی تہذیب سے واقفیت بہم پہنچانے اور مشرقی زبانیں سکھانے کے لیے کلکتہ میں فورٹ ولیم کالج کے نام سے ایک درس گاہ قائم ہوئی تھی۔ اس درس گاہ نے اپنی تدریسی ضروریات کے تحت برصغیر کے ممتاز اہلِ قلم سے

کتابیں لکھوائیں یا عربی، فارسی، ہندی، سنسکرت اور برج بھاشا سے اُردو میں ترجمہ کرائیں۔ اس طرح فورٹ ولیم کالج اُردو نثر کی تاریخ میں ایک اہم سنگ میل بن گیا۔ ڈاکٹر اعجاز حسین کہتے ہیں:

> ''فورٹ ولیم کالج نے اُردو زبان کی جو سرپرستی کی ہے اس احسان سے اُردو ادب سبکدوش نہیں ہوسکتا۔ متعدد قابلِ قدر اہلِ قلم کو بلا کر ادبی خدمت ان کے سپرد کر دی گئی۔ جس سے ایک بیش بہا ذخیرہ تیار ہوگیا۔ نہ صرف قصہ کہانی کی کتابیں لکھی گئیں بلکہ اخلاق، مواعظ، تاریخ، سوانح عمری، لغت، علم اللسان پر بھی توجہ کی گئی اور کچھ نہ کچھ ان کے متعلق بھی سرمایہ اکٹھا کر دیا گیا۔ اس کالج کے انشا پردازوں کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ مقفّیٰ و مسجع عبارت سے گریز کر کے انھوں نے سیدھی سادی عبارت کو رواج دیا۔''[۱۷]

ڈاکٹر جان گلکرائسٹ شعبہ اُردو کے صدر تھے۔ تالیف و ترجمہ کا بیشتر کام انہی کی نگرانی میں ہوا۔ فورٹ ولیم کالج سے وابستہ ادیبوں میں میر امن، حیدر بخش حیدری، میر شیر علی افسوس، میر بہادر علی حسینی، مظہر علی خاں ولا، مرزا کاظم علی جوان، بنی نرائن جہاں، حفیظ الدین احمد، خلیل علی خاں اشک، نہال چند لاہوری، مولوی اکرام علی، مرزا علی لطف، مولوی امانت اللہ اور للولال کوی قابل ذکر ہیں۔ فورٹ ولیم کالج کو اُردو نثر کی تاریخ میں واقعی ایک اہم سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن اس حقیقت سے بھی چشم پوشی نہیں کی جا سکتی کہ اُردو اور ہندی کا تنازعہ بھی اسی کالج نے پیدا کیا یعنی ہندی کو اُردو کی حریف بنا کر سب سے پہلے اسی کالج نے پیش کیا۔

بقول محمد عارف منان قریشی یہ ''پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو'' کی پالیسی ہی کا ایک رُخ تھا۔ سیّد مسعود حسن رضوی ادیب، سیّد محی الدین قادری زور اور ڈاکٹر سنیتی کمار چٹر جی کی تحقیقات سے بھی اس دعوے کی تائید ہوتی ہے۔

فوقانیہ

علم بدیع کی اصطلاح ہے۔ مراد ہے کلام میں اس امر کا التزام کرنا کہ جتنے حروف نقطہ دار آئیں ان سب کے نقطے اوپر ہوں اور کوئی ایسا حرف استعمال نہ کیا جائے جس کے نقطے نیچے ہوں جیسے:

مظہر صدق وصفا قدر شناس مردم۔ معدن عدل وسخا مظہر الطاف وعطا۔

اس صفت کو فوق الفاظ بھی کہتے ہیں۔ (نظام)

فوق النقاط

دیکھیے: ''فوقانیہ''۔

فوک کہانیاں

دیکھیے: ''دیومالا''۔

فی البدیہہ

دیکھیے: ''بدیہہ گوئی''۔

فیبل

(FABLE)

فیبل ایک مختصر منظوم یا منثور الیگری ہوتی ہے جس میں انسانوں کے علاوہ حیوانات اور بے جان اشیاء کو بھی انسانی

خصائص سے متصف کر کے ان کے گفتار و کردار کے ذریعے انسانوں کے طرزِ عمل پر روشنی ڈالی جاتی ہے اور انسانوں کے لیے کہانی سے کوئی اخلاقی سبق اخذ کیا جاتا ہے۔ سب سے زیادہ مقبول و مشہور وہ فیبل ہیں جو ایک یونانی غلام ایسپ سے منسوب ہیں۔ ایسپ کا زمانہ چھ سو قبل مسیح تسلیم کیا جاتا ہے۔ میمنا اور بھیڑیا، حریص کتا اور اس کا عکس، شیر اور چوہیا، دروغ گو گڈریا (شیر آیا شیر آیا دوڑنا)، انگور کھٹے ہیں (جس کا مرکزی کردار ایک لومڑی ہے) اور پیاسا کوا جیسی معروف کہانیاں ایسپ کے مجموعے میں شامل ہیں۔ لافونتاں نے ۲۴۰ منظوم فیبل چھوڑے ہیں۔

(ق)

قادرالکلامی

زبان و بیان پر حاکمانہ قابو اصطلاح میں قادرالکلامی کہلاتا ہے۔ قادرالکلامی کے مفہوم میں فکری گہرائی، جدت خیال اور بلندی مضمون جیسی فنی خوبیوں کو جن کا تعلق فکری مواد سے ہے، شامل نہیں سمجھا جاتا۔ زبان اور اظہار کے سانچوں کے متعلق استادانہ مہارت ہی کو بالعموم قادرالکلامی سمجھا جاتا ہے۔ جب قادرالکلامی کا اظہار ہی کسی شاعر کا مقصد بن جائے تو وہ پینترے بازی یا شعبدہ بازی پر اُتر آتا ہے اور اس صورت میں اس سے کسی اعلیٰ ادب پارے کی توقع نہیں کی جاسکتی۔ رنگین، انشا اور شاہ نصیر جیسے شعرا کی قادرالکلامی میں شبہ نہیں لیکن قادرالکلامی کے اظہار کے لیے انھوں نے جو ادب تخلیق کیا ہے وہ ادب کے حسن، تاثیر، خلوص اور بے ساختگی سے عاری ہے۔ اپنی قادرالکلامی کا اظہار کرنے کے لیے شعرا نے اس قسم کے ہتھکنڈے استعمال کیے ہیں:

۱۔ **طوالت کلام:** دوغزلے، سہ غزلے، چہار غزلے حتیٰ کہ دہ غزلے تک لکھے گئے۔
۲۔ **قافیہ پیمائی:** تمام ممکن قافیے استعمال کرنے اور ایک ہی قافیے کو مختلف اور متعدد طریقوں سے باندھنے کی کوشش۔
۳۔ سنگلاخ زمینوں میں طبع آزمائی۔
۴۔ زیادہ سے زیادہ اصناف میں طبع آزمائی۔
۵۔ زیادہ سے زیادہ اوزان و بحور میں طبع آزمائی۔
۶۔ **التزام مالایلزم:** یعنی کوئی غیر ضروری پابندی اپنے اوپر عائد کر کے نظم یا نثر لکھنا مثلاً غزل کے ہر شعر میں کسی رنگ یا بو کا بالالتزام ذکر کرنا، عربی فارسی الفاظ سے کامل احتراز، کسی حرف مثلاً ''ب'' سے کامل احتراز وغیرہ۔
۷۔ لفظی اور معنوی صنعتوں کا بالقصد اہتمام۔
۸۔ ادعائے برتری یا ادعائے برابری کے طور پر مسلم الثبوت اساتذہ کے شاہکاروں کا جواب لکھنا۔
۹۔ بدیہہ گوئی۔

روایت ہے کہ نسیم دہلوی کے ایک شاگرد عبداللہ خاں مہر نے یقیں آیا جبیں آیا کے ردیف و قافیہ میں تیس شعر کا سہ غزلہ کہہ کر اُستاد کو دکھایا۔ گویا داد وصول کرنا چاہتے تھے کہ ہم بھی کچھ ہیں۔ نسیم نے اپنی قادرالکلامی کے اظہار کے لیے اسی زمین میں ستر اشعار کا ایک پنج غزلہ کہہ دیا۔[۱۸]

قافیہ

مولوی نجم الغنی قافیے کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> ''لغت میں قافیے کے معنی پیچھے آنے والے کے ہیں اور اصطلاح میں قافیہ چند حروف معین کا نام ہے جو مطلع غزل و قصیدہ، ابیات مثنوی

کے ہر مصرع کے آخر میں، قطعہ و باقی اشعار
غزل وقصیدہ کے مصرع ثانی کے آخر میں الفاظ
مختلفہ کے اندر مکرر آتے ہیں اور مستقل نہیں
ہوتے۔"[1]

قافیہ اگر چہ شعر کے لیے ضروری نہیں لیکن ہماری قدیم شاعری کا سارا ادبی ذخیرہ مقفیٰ شاعری کی صورت میں ہے یعنی ہمارے شعرا نے وزن کی طرح قافیے کو بھی اپنے اوپر لازم کر لیا تھا۔ انگریزی اثرات کے تحت ہمارے ہاں قافیے کی مخالفت شروع ہوئی اور یہ کہا گیا کہ مقفیٰ شاعری میں شاعر کی باگ ڈور قافیے کے ہاتھ میں ہوتی ہے اور وہ قافیے کا غلام ہو کر رہ جاتا ہے۔

اس کے بعد یہ کہنا بھی ضروری ہے کہ قافیہ شاعر کی فکر و تخئیل کے لیے ایک معاون کی حیثیت رکھتا ہے۔ شاعر خلا میں نہیں سوچ سکتا چنانچہ قافیہ فکر کے لیے مہمیز کا کام کرتا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

"جس طرح گزرگاہ کی تنگی دریا کی روانی میں
طغیانی اور جوش میں خروش پیدا کر دیتی ہے اسی
طرح وزن، قافیہ اور ردیف کی قیدیں شاعر کی
تخئیل کو رسا اور فکر کو تیز کر دیتی ہیں۔"[2]

فراق گورکھپوری کا یہ خیال بھی بالکل درست ہے کہ قافیہ اور ردیف شاعر کی سوئی ہوئی شخصیت کو جگا دیتے ہیں۔ فراق گورکھپوری کے نزدیک قافیہ و ردیف ان محرکات کا کام کرتے ہیں جو حیاتِ شاعر کے بظاہر فراموش لیکن حقیقتاً کبھی نہ فراموش ہونے والے واقعات اور واردات کی ترجمانی میں محرک اور معاون ہیں۔ قافیے شاعر کی نفسیاتی سوانح عصری کی علامات ہیں اور قافیہ غزل کا طرۂ کمال ہے۔"[3]

قدامت پسند

قدامت پسند سے مراد وہ شخص ہے جو اپنے ذہنی جمود کے باعث سیاسی اور سماجی زندگی میں عصری تقاضوں کے تحت رونما ہونے والی تبدیلیوں کی مخالفت کرتا ہے اور حالات کو اس طرح رکھنے کا متمنی ہے جس شکل میں وہ موجود ہیں۔ چونکہ قدامت پسندی کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ سماجی زندگی تغیر سے آشنا ہوئے بغیر بھی ترقی کر سکتی ہے یا کم از کم اپنا تسلسل قائم رکھ سکتی ہے اور دوسری طرف قدرت کا قانون ہے کہ:

ع ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

اس لیے قدامت پسندی قدرت کے قانون تغیر سے اُلجھنے کے مترادف ہے اور اس کی شکست بھی اسی تضاد کا نتیجہ ہوتی ہے۔

قدامت پسندی

دیکھیے: "قدامت پسند"۔

قدریت

مسئلہ جبر و قدر کے سلسلے میں یہ مؤقف یا مسلک کہ انسان اپنے افعال، اعمال اور ارادے کے اعتبار سے آزاد اور مختار ہے، قدریت کہلاتا ہے۔ قدریت کے حق میں اس قسم کے دلائل دیے گئے ہیں۔

(الف) ہر شخص اپنے دل کی گہرائیوں میں یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ آزاد ہے۔

(ب) جبریت میں جزا و سزا کی گنجائش نہیں اور ان کے بغیر معاشرہ درہم برہم ہو جاتا ہے اور انسانی زندگی حیوانی

سطح پر آ جاتی ہے۔

(ج) اخلاق کے لیے آزادی ضروری ہے۔

(د) اخلاقیات میں ''چاہیے'' سے بحث ہوتی ہے اور بقول کانٹ ''چاہیے'' کا مفہوم ''ہے'' کا متقاضی ہے۔[۴]

قرونِ مظلمہ

(DARK AGES)

سقوط روم سے لے کر مسلمانوں کی تسخیر قسطنطنیہ تک کا زمانہ یورپ میں قرون مظلمہ کے نام سے مشہور ہے۔ ۴۱۰ء سے لے کر ۱۴۵۳ء تک کے ہزار سالہ عرصے میں یورپ میں رومانوی داستانیں (Romances) تو بہت لکھی گئیں مگر ادبی تنقید پر کام نہ ہونے کے برابر ہوا۔ اس زمانہ میں اگر کسی ادبی نقاد کا نام لیا جا سکتا ہے تو محض دانتے (۱۲۶۵ء-۱۳۲۱ء) ہے۔[۵]

(سیّد عابد علی عابد)

قرون مظلمہ کے لغوی معنی ہیں تاریک زمانہ یا تاریک صدیاں۔ جہاں تک یورپ کی تاریخ کا تعلق ہے قرون مظلمہ کی اصطلاح بعض اوقات قرون وسطیٰ کے مترادف کے طور پر استعمال کی جاتی ہے لیکن اب اکثر جدید مصنفین اس اصطلاح سے احتراز کرتے ہیں اور اس اصطلاح کو استعمال کرنے والے جدید مصنفین اسے بہت احتیاط سے استعمال کرتے ہیں اور قرون مظلمہ کو قرون وسطیٰ کے مترادف کے بجائے اس کے صرف ایک حصے (پانچویں صدی عیسوی سے لے کر گیارھویں صدی عیسوی تک) کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ بعض جدید مصنفین نے یورپ کے اس تاریک عہد کو اور بھی محدود کر دیا ہے اور وہ سقوط روم (۴۱۰ء-۴۷۶ء) سے لے کر ۸۰۰ء تک کے زمانے کو یورپی تاریخ میں قرون مظلمہ (تاریک صدیاں) قرار دیتے ہیں کیونکہ یورپ کی علمی اور ادبی تاریخ میں یہ ذہنی جمود کا زمانہ تھا۔

(نیز دیکھیے: قرون وسطیٰ)۔

قرونِ وسطیٰ

(MIDDLE AGES)

سقوط روم (۴۱۰ء-۴۷۶ء) سے لے کر مسلمانوں کی تسخیر قسطنطنیہ (۱۴۵۳ء) تک کا زمانہ یورپ کی تاریخ میں قرون وسطیٰ کہلاتا ہے۔ سلطنت روما کا زوال و سقوط ایک تدریجی عمل تھا جس کی تکمیل میں ۴۱۰ء سے لے کر ۴۷۶ء تک کا طویل عرصہ صرف ہوا۔ چنانچہ اس امر میں علما کا اختلاف ہے کہ قرون وسطیٰ کا آغاز کس سن سے تسلیم کیا جائے۔ بعض حضرات نے ۴۱۰ء اور بعض حضرات نے ۴۷۶ عیسوی کے سال کو قرون وسطیٰ کا آغاز قرار دیا ہے۔ قرون وسطیٰ میں یورپ میں تعلیم نہایت ابتدائی نوعیت کی تھی جو بالواسطہ یا بلاواسطہ مسیحیت سے متعلق تھی۔ اس تعلیم کا مرکز مسیحی خانقاہیں تھیں۔ سیکولر علوم میں کیمیا، طبیعیات اور فلکیات کی بجائے کیمیا گری اور نجوم سے دلچسپی لی جاتی تھی۔ گیارھویں صدی عیسوی سے پہلے مغربی یورپ میں یونیورسٹی یا دارالعلوم تو در کنار، اس سے ملتی جلتی کوئی چیز بھی موجود نہ تھی۔ بارھویں صدی میں علم و فن کی جانب توجہ شروع ہوئی۔ بعض نئے مضامین نصاب میں شامل کیے گئے، علم کلام پر بہت زور دیا گیا۔ یونان و روما کے علوم معقول کی جانب بھی توجہ کی گئی۔ چار یونیورسٹیاں وجود میں آئیں۔ تیرھویں اور چودھویں صدی میں پینتیس یونیورسٹیاں وجود میں آئیں۔ لیکن ذہنی جمود ابھی ٹوٹا نہیں تھا۔ طبیعی علوم، تجرباتی علوم، سائنسی نقطۂ نظر، سائنسی طرزِ فکر اور شوق ایجاد سے یورپ اب بھی تقریباً عاری تھا۔ تاہم اب احیاء العلوم یا نشاۃ ثانیہ کے لیے حالات سازگار تھے۔

قرون وسطیٰ کے طویل دور میں یورپ کا غالب ترین فن فن تعمیر تھا۔ اس دور میں مسیحی معبدوں کی تعمیر وتزئین کو بہت ترقی ہوئی۔ آرٹ کے دوسرے شعبے بھی روح کے اعتبار سے مسیحی تھے کیونکہ اس دور میں زندگی کا ہر شعبہ مسیحی کلیسا کے زیر اثر تھا۔

(نیز دیکھیے: نشاۃ ثانیہ)

قصیدہ

قصیدہ کے لغوی معنی ہیں:

(الف) قصد شدہ۔

(ب) سطبر یعنی دل دار گودا یا گاڑھا مغز۔

قصیدہ عرب کی اہم ترین صنف سخن ہے جس میں مدح وہجو، رزم و بزم، عرفان و اخلاق سبھی کچھ بیان ہوتا رہا ہے لیکن قصیدہ اُردو میں براہِ راست عربی سے نہیں بلکہ فارسی کے توسط سے آیا ہے اور اُردو کے قصیدہ گو شعرا نے قصیدہ نگاری میں بالعموم فارسی شعرا ہی کی تقلید کی ہے اور اُردو شاعری کے آغاز کے وقت فارسی قصیدہ بڑی حد تک مدح کی تنگنائے میں محصور ہو چکا تھا۔ فارسی نمونوں کی تقلید کا نتیجہ یہ ہوا کہ قصیدے کو ایک سرکاری درباری صنف سمجھ لیا گیا۔ اس طرح قصیدہ اور مدح لازم وملزوم ہو گئے اور جب درباروں اور درباری ماحول کا خاتمہ ہوا تو قصیدے کو بھی ایک متروک اور مردہ صنف سخن قرار دے دیا گیا۔

چونکہ قصیدہ درباروں سے وابستہ ہو چکا تھا۔ اس لیے درباری تصنعات وتکلفات، ندرت مضمون، جدت تخیل، الفاظ کا شکوہ، تراکیب کا طمطراق، تشبیہات و استعارات کی ندرت، مبالغہ کا زور، اسلوب و اوزان کا طنطنہ قصیدہ گوئی کی بنیادی خصوصیت بن گیا۔ بادشاہوں اور امرا کی مدح میں جو قصائد کہے جاتے تھے ان کا مقصد چونکہ جلب زر ہوتا تھا۔ اس لیے حقیقی جذبات ان میں مشکل ہی سے دخل پا سکتے تھے۔

قصیدہ ہیئت کے لحاظ سے اُردو، فارسی اور عربی شاعری کی ایک صنف سخن ہے۔ لیکن فارسی شاعری میں قصیدے کی ہیئت کو امراء وسلاطین کی مدح وستائش کے لیے اس کثرت سے استعمال کیا گیا کہ قصیدہ مدح کا مترادف سمجھا جانے لگا۔

قصیدے کی ہیئت میں حسبِ ذیل امور لائق توجہ ہیں:

۱۔ قصیدے کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے۔ اس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ شمس قیس رازی لکھتے ہیں کہ ''ہر قصیدہ کہ مطلع آں مصرع نباشد اگرچہ دراز بود، آنرا قطعہ خوانند واسم قصیدہ برآں اطلاق نہ کنند۔''

۲۔ قصیدے کے باقی اشعار میں مصرع ہائے ثانیہ میں قافیہ ہوتا ہے یعنی مصرع ہائے ثانی غزل کی طرح مطلع کے مصرعوں سے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ مصرع ہائے اولیٰ میں قافیہ کا ہونا لازم نہیں۔

۳۔ قصیدے میں اشعار کی تعداد کم از کم پندرہ ہونی چاہیے۔ یہ حد بعض حضرات نے سترہ بعض نے بیس، بعض نے اکیس اور بعض نے پچیس مقرر کی ہے۔

۴۔ قصیدے کے اشعار کی زیادہ سے زیادہ تعداد پوری قطعیت کے ساتھ معین تو نہیں تاہم بعض حضرات نے اسے ایک سو ستر تک محدود کیا ہے۔

۵۔ قصیدے کے لیے کسی خاص وزن کی شرط نہیں البتہ نقادوں نے ایسے اوزان کو جن میں شکوہ وطنطنہ کا بہتر اظہار ہو سکے مدحیہ قصیدے کے لیے موزوں تر قرار دیا ہے۔

۶۔ فنی اعتبار سے مدحیہ قصیدے کا ڈھانچہ حسبِ ذیل چار ارکان یا اجزا سے ترتیب پاتا ہے۔

(الف) **تشبیب:** (اسے نسیب بھی کہتے ہیں)۔ تشبیب کے معنی

تذکرہ ہوتا تھا۔ اس لیے اسے تشبیب کہتے تھے۔ بعد میں اگرچہ تشبیب کے لیے عشق و جوانی کے مضامین کی قید نہ رہی لیکن قصیدے کی تمہید کا یہ اصطلاحی نام برقرار رہا۔ شمس قیس رازی نے تشبیب اور نسیب میں یہ فرق قرار دیا ہے کہ نسیب محض اسماً عشق و محبت کے کوائف کا بیان ہے اور تشبیب واقعی بیتے ہوئے کوائف اور نیاز و ناز کے ان واقعات کی تصویر جن سے شاعر شخصاً متاثر ہوا ہے۔

(ب) **گریز:** تشبیب کے بعد گریز کا مرحلہ آتا ہے یعنی بے ساختہ انداز میں ممدوح کا ذکر چھیڑنے کا مرحلہ — گریز کو مخلص بھی کہا جاتا ہے اور تخلیق کا لفظ بھی ان معنوں میں استعمال ہوتا رہا ہے۔

(ج) **مدح:** یہ قصیدے کا تیسرا مرحلہ ہے۔ اس میں ممدوح کی تعریف کی جاتی ہے۔

(د) **دعا:** قصیدے کا چوتھا اور آخری حصہ دعا ہے جس میں شاعر ممدوح کی درازیٔ عمر، کامیابی و کامرانی، صحت و سلامتی اور عز و جاہ کی ترقی کے لیے اللہ تعالیٰ سے دعا کرتا ہے۔

بعض مدحیہ قصائد میں شاعر مدح کے بعد اور دعا سے پہلے (یا دعا ہی کے ضمن میں) ممدوح سے کوئی چیز طلب کرتا ہے یا اس کی نگاہ التفات کا طالب ہوتا ہے۔ اسے حسن طلب کہتے ہیں۔ تاہم حسن طلب قصیدے کا کوئی لازمی جزو نہیں۔

قطع الحروف

دیکھیے: ''حذف''۔

قطعہ

قطعہ کے لغوی معنی ٹکڑے کے ہیں اور اصطلاحی معنوں میں یہ ایک صنف شعر ہے جس میں قوافی کی ترتیب قصیدے یا غزل کے مطابق ہوتی ہے یعنی تمام اشعار کے مصرع ہائے ثانی ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن غزل اور قصیدے کے برعکس قطعے میں مطلع نہیں ہوتا اور مقطع ضروری نہیں۔ قطعہ کے لیے کم از کم دو شعروں کا ہونا ضروری ہے۔ زیادہ سے زیادہ اشعار کی کوئی قید نہیں البتہ غزل کی طرح قطعے کا طول بھی دس بارہ شعروں تک ہی مناسب سمجھا جاتا ہے۔ قطعات میں عام طور پر ردیف سے کام نہیں لیا جاتا۔ چنانچہ خواجہ محمد زکریا لکھتے ہیں:

> ''قطعات میں ردیف کا استعمال شاذ ہے کیونکہ ردیف خصوصاً لمبی ردیف مسلسل گوئی کے راستے میں رکاوٹ بن جاتی ہے۔''[۶]

غزل پر بے ربطی اور ریزہ خیالی کے جو اعتراضات کیے جاتے ہیں قطعہ پر ویسا کوئی اعتراض وارد نہیں ہوتا کیونکہ قطعہ کے تمام اشعار معنوی اعتبار سے باہم مربوط ہوتے ہیں۔ مضمون متحد ہوتا ہے اور اچھے قطعوں میں پہلے شعر سے لے کر آخری شعر تک معنوی ارتقا بھی ملتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے قطعہ کی تنگی حدود کا شکوہ کرنے کے باوجود اعتراف کیا ہے کہ تہنیت، مدح اور کسی واقعہ کی تاریخ بھی قطعہ میں کہی جاتی ہے۔ غالب کے اس مشہور قطعہ کا تذکرہ بھی ان کے مقابلے میں آ گیا ہے جس کا موضوع معذرت ہے اور جو اس شعر سے شروع ہوتا ہے:

منظور ہے گذارش احوال واقعی
اپنا بیان حسن طبیعت نہیں مجھے

حقیقت یہ ہے کہ قطعہ کے دامن میں مدح و ستائش، شکر و سپاس، گلہ و اعتذار، ہزل و ہجو، طنز و مزاح، حکایت و لطائف، اخلاق و حکمت، نوحہ و ماتم، پند و موعظت سبھی کی گنجائش موجود ہے اور شعرا نے اس گنجائش سے حسب توفیق فائدہ بھی اُٹھایا ہے۔

مسلسل غزل آخر غزل ہے قطع کو مسلسل غزل سے جو خصوصیت ممتاز کرتی ہے وہ ہے مفہوم کا تدریجی ارتقا۔ مسلسل غزل میں مفہوم کا اتحاد تو ہوتا ہے۔ تدریجی ارتقا بالعموم نہیں ہوتا یعنی شاعر ایک مضمون یا کیفیت کو پیرایہ بدل بدل کر مختلف روپ دیتا چلا جاتا ہے، جبکہ قطع میں تدریجی ارتقا ہوتا ہے۔ قطع میں ہر شعر مفہوم کا ایک ٹکڑا بیان کرتا ہے اور وہی ٹکڑا بیان کرتا ہے جو مفہوم کے تدریجی ارتقا میں اس کا حصہ ہے۔ اس لیے قطعہ کے اشعار میں ربط و تسلسل غزل مسلسل کے مقابلے میں زیادہ گہرا اور ناگزیر ہوتا ہے۔

فارسی میں انوری، سعدی اور ابن یمین کے قطعات کو اور اُردو میں حالی، شبلی، اکبر، اقبال، ظفر علی خان، جوش، احسان دانش، فیض، اختر انصاری اور احمد ندیم قاسمی کے قطعات کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ چند قطعات ملاحظہ ہوں:

صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی
ٹھہر ٹھہر کے یہ ہوتا ہے آج دل کو گماں
وہ ہاتھ ڈھونڈ رہے ہیں بساط محفل میں
کہ دل کے داغ کہاں ہیں نشست درد کہاں
(فیض)

پھر حشر کے ساماں ہوئے ایوان ہوس میں
بیٹھے ہیں ذوی العدل گنہگار کھڑے ہیں
ہاں جرم وفا دیکھیے کس کس پہ ہے ثابت
وہ سارے خطا کار سرِ دار کھڑے ہیں
(فیض)

ترا جمال نگاہوں میں لے کے اُٹھا ہوں
نکھر گئی ہے فضا تیرے پیرہن کی سی
نسیم تیرہ شبستان سے ہو کے آئی ہے
مری سحر میں مہک ہے ترے بدن کی سی
(فیض)

لمحاتِ مسرت:

ہوائیں خنک چاندنی پُرسکوں
وفورِ مسرت سے سرشار ہوں
یہ خواہش ہے اس وقت دل میں کہ میں
گذرتے ہوئے وقت کو روک لوں
(اختر انصاری)

رقاصہ:

کر دیا حافظے میں حشر برپا
اور ماضی میں زندگی بھر دی
انگلیوں کو فضا میں لہرا کر
تو نے اک داستاں رقم کر دی
(اختر انصاری)

یادِ ماضی:

رات کو بیٹھ کر لب دریا
دیکھنا آسماں کے تاروں کا
لوح دل پر اُبھار دیتا ہے
نقش گزری ہوئی بہاروں کا
(اختر انصاری)

قطعہ بند

''غزل باوجود غزل ہونے کے کبھی کبھی قطعہ کی امداد چاہتی ہے۔ جب کسی مسلسل مضمون کو ایک شعر میں ادا ہوتے نہیں دیکھتی تو قطعہ کا

سہارا لے کر آگے بڑھتی ہے۔''[۷]

(ڈاکٹر اعجاز حسین)

ایسا قطعہ جو کسی غزل یا قصیدہ میں شامل ہوا اصطلاح میں قطعہ بند کہلاتا ہے۔ ایسے قطعے کو غزل یا قصیدے کے باقی اشعار سے الگ کرنے کے لیے اسے ''ق'' کی علامت سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ یہ علامت قطعہ بند کے آغاز میں دی جاتی ہے اور جہاں قطعہ بند ختم ہوتا ہے وہاں ایک لکیر لگا دی جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ قطعہ بند کے اشعار معنوی اعتبار سے باہم مربوط ہوتے ہیں۔ معنوں کی اکائی شعر نہیں قطعہ بند ہوتا ہے۔ شعرا نے بالعموم قطعہ بند کو مقطع سے پہلے جگہ دی ہے۔ جیسا کہ غالب کا یہ مشہور قطعہ بند ان کی ایک غزل میں مقطع سے پہلے آتا ہے۔

اے تازہ واردان بساط ہوائے دل
زنہار اگر تمھیں ہوس ناؤ و نوش ہے

مولانا حالی نے ''فسانہ ہرگز، چرانا ہرگز'' کے ردیف و قوافی میں دہلی مرحوم کا جو مرثیہ لکھا ہے۔ وہ اس غزل میں قطعہ بند کے طور پر آیا ہے جس کا مطلع ہے:

جیتے جی موت کے تم منہ میں نہ جانا ہرگز
دوستو دل نہ لگانا، نہ لگانا ہرگز

قلمی نام

(NOM-DE-PLUME)

بعض ادیب اپنی نگارشات قارئین کے سامنے پیش کرنے کے لیے اپنے اصل نام کی بجائے اپنے لیے کوئی اور نام اختیار کر لیتے ہیں۔ ایسا نام قلمی نام کہلاتا ہے۔ ادب کا ہر طالب علم پریم چند کی تصانیف سے واقف ہے۔ ان کا اصل نام دھنپت رائے تھا۔ پریم چند ان کا قلمی نام ہے۔ احمد شاہ بخاری نے پطرس کے قلمی نام سے دنیائے ادب میں شہرت پائی۔ چراغ حسن حسرت نے سند باد جہازی کے قلمی نام سے فکاہی کالم لکھے۔ بعض ادیبوں نے اپنا اصل نام بھی برقرار رکھا ہے اور اس کے ساتھ ایک کلمہ قلمی نام کے طور پر بھی شامل کر لیا ہے جیسے سجاد حیدر یلدرم۔

(نیز دیکھیے: تخلص)

قنوطیت

(PESSIMISM)

''قنوطیت: یاس، یہ نظریہ کہ دنیا بدترین مقام ہے اور ہر شے مائل بہ شر ہے۔''[۸] (عبدالحق)

جہاں تک شعر و ادب کا تعلق ہے اشیا و واقعات کا تاریک پہلو دیکھنا، زندگی کو ناقابل زیست قرار دینا اور مستقبل کے بارے میں یاس و نومیدی کا شکار ہو جانا قنوطیت کہلاتا ہے۔ فلسفے کی دنیا میں قنوطیت کا سب سے بڑا مبلغ شوپن ہار ہے۔ جس کے نزدیک زندگی شر ہے اور شکست انسان کا مقدر۔

قوتِ ممیّزہ

شعرا کی اصطلاح میں قوتِ ممیّزہ سے مراد وہ قوت ہے جس کی روک ٹوک تخیل کو بے لگامی، بے قاعدگی، بے اعتدالی اور کج روی سے بچائے رکھتی ہے۔ مولانا حالی لکھتے ہیں:

''تخیّل کی نسبت اتنا جان لینا اور ضرور ہے کہ اس کو جہاں تک ممکن ہو طبیعت پر غالب نہ ہونے دینا چاہیے کیونکہ جب اس کا غلبہ طبیعت پر زیادہ ہو جاتا ہے اور وہ قوتِ ممیّزہ کے قابو سے جو اس کی روک ٹوک کرنے والی ہے باہر ہو جاتا ہے تو اس کی یہ حالت شاعر کے حق میں

نہایت خطرناک ہے۔قوت متخیلہ ہمیشہ خلاقی اور بلند پروازی کی طرف مائل رہتی ہے مگر قوت ممیّزہ اس کی پرواز کو محدود کرتی ہے۔اس کی خلاقی کی مزاحم ہوتی ہے اوراس کوایک قدم بے قاعدہ نہیں چلنے دیتی۔[9]

کالنگ وڈ نے اسی قوت کوقوت متفکرہ کہا ہے۔اس کے نزدیک قوت متفکرہ تخئیل پر قابو رکھتی ہے لیکن فنکار کو، جوتخئیل آرائی میں محو ہوتا ہے،اس کے وجوداور عمل کا علم نہیں ہوتا۔مولانا حالی مرزا غالب کے بارے میں لکھتے ہیں:

''گوان کا ابتدائی کلام جس کو وہ حد سے زیادہ جگر کاوی اور دماغ سوزی سے سرانجام کرتے تھے مقبول نہ ہوا مگر چونکہ قوت متخیلہ سے بہت زیادہ کام لیا گیا تھا اور اس لیے اس میں ایک غیر معمولی بلند پروازی پیدا ہوگئی تھی، جب قوت ممیّزہ نے اس کی باگ اپنے قبضے میں لی تو اس نے وہ جوہر نکالے جو کسی کے وہم وگمان میں نہ تھے۔''[10]

دراصل ابلاغ کے تقاضوں کا تربیت یافتہ اور پختہ شعور ہی قوت ممیّزہ کے نام سے موسوم ہے۔

قول محال

(PARADOX)

قول محال مغربی اصطلاح پیراڈاکس کا ترجمہ ہے۔اس کے لیے دروغ نما راستی کی اصطلاح بھی دیکھنے میں آئی ہے۔ ادبی اصطلاح کے طور پر قول محال کے معنی ہیں ایسا بیان جو بادی النظر میں معنوی تضاد کا شکار معلوم ہو جیسے:

"Child is the father of man"

ڈاکٹر محمد داؤد رہبر نے قول محال کی یہ دو مثالیں کلام غالب سے نکالی ہیں:

ع میں نہ اچھا ہوا بُرا نہ ہوا

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں"

قومی ترانہ

(NATIONAL ANTHEM)

وہ نظم جو کسی ملک کے عوام کی قومی اوراجتماعی امنگوں کی مظہراور عظمتوں کی علامت ہواوراسے سرکاری سطح پر اپنے ملک کی نمائندگی کا شرف حاصل ہوقومی ترانہ کہلاتی ہے۔قومی ترانے میں موسیقی کی ضروریات کا بھی پوراپورا خیال رکھا جاتا ہے۔قومی ترانہ قومی پرچم کی طرح مقدس ومحترم سمجھا جاتا ہےاورقومی پرچم ہی کی طرح اس کا بھی احترام کیا جاتا ہے۔

قومی زبان

(NATIONAL LANGUAGE)

ڈاکٹرسلیم فارانی کے نزدیک ملک کی ضروریات میں سب سے مقدم اس کی زبان ہے۔ کیونکہ قومی زبان داخلی انتظامات، اتحاد، یک جہتی، سالمیت اورملکی وقومی استحکام کی ضمانت ہے۔قومی زبان کے لیےضروری ہے کہ وہ ملک میں ہر جگہ سمجھی اور بولی جا سکے۔ ملک کے تمام باشندوں کے باہمی تعلقات کواستحکام بخشے اوراندرونی نظم ونسق کے تمام کام انجام دے۔ پوری قوم کے لیے اظہار خیال کامکمل حربہ ہواور ملک کی دوسری زبانوں پر اس کی ترجیح مسلم ہو۔ دوسری زبانیں اور بالخصوص بین الاقوامی زبانیں اس کے واسطے سے سیکھی جا سکیں

اور وہ علوم وفنون کی تحصیل اور ان میں کمال حاصل کرنے کا مفید ذریعہ بن سکے۔[۱۲]

جہاں تک پاکستان کا تعلق ہے اُردو ان تمام شرائط پر پوری اُترتی ہے۔

قومی شاعری

(NATIONAL POETRY)

قومی شاعری سے مراد وہ مقصدی شاعری ہے جو قومی اُمنگوں کی ترجمان ہو۔قوم کا درد، قوم کی خوشحالی کی تمنا اور ترقی کی آرزو جیسے محرکات ومقاصد اس قسم کی شاعری کے پیچھے واضح طور پر موجود ہوتے ہیں۔ اس قسم کی شاعری میں معین سیاسی، اقتصادی یا سماجی مقاصد وعزائم اور ان کے حصول کی خواہش ایک ایسی فضا پیدا کر دیتی ہے جس میں ادبی لطافت اور رمز وایما کی گنجائش نسبتاً کم ہوتی ہے اور ادبی لطافت کے اس خلا کو پُر کرنے کے لیے کبھی طنز ومزاح کا سہارا ڈھونڈا جاتا ہے، کبھی فلسفیانہ مباحث سے کام لیا جاتا ہے اور کبھی خطابت سے کام چلایا جاتا ہے۔ حالی، اکبر اور اقبال قومی شاعر تھے۔ اکبر نے طنز ومزاح سے اور علامہ اقبال نے فلسفیانہ مباحث سے کام لیا۔ حالی نے کہیں کہیں طنز سے کام لیا ہے لیکن اکثر اوقات انھوں نے قوم کے درد اور اپنی شاعرانہ صلاحیت ہی پر بھروسہ کیا۔ جسے ہم حالی کی خوبی بھی قرار دے سکتے ہیں اور اس بے کیفی کا باعث بھی جس سے ہم ان کی قومی شاعری میں بسا اوقات دوچار ہوتے ہیں۔

حالی، اکبر اور اقبال کے نام قومی شاعروں کی حیثیت سے لیے گئے ہیں لیکن درحقیقت ان کی شاعری کے بڑے حصے کو قومی شاعری کے خانے میں رکھنے کی بجائے ملی شاعری کے ذخیرے میں شمار کرنا مناسب ہوگا۔قومی اور ملی شاعری میں حد فاصل اس طرح قائم کی جاسکتی ہے کہ جب شاعر کا روئے سخن بلاتفریق مذہب وملت کسی ملک میں رہنے والے لوگوں کی طرف ہو، بالفاظ دیگر جب اس کے پیغام کے مخاطب اہلِ وطن ہوں تو اس کی شاعری قومی شاعری کہلائے گی اور جب کسی شاعر کا روئے سخن دنیا بھر میں بسنے والے مسلمانوں (=ملت) کی طرف ہو بالفاظ دیگر جب شاعر کا پیغام ملت اسلامیہ کے لیے ہو تو یہ شاعری ملی شاعری کہلائے گی۔ پاکستان کے معرض ظہور میں آنے سے پہلے برصغیر ایک ملک تھا جسے حالی، اکبر اور اقبال نے وطن مان کر اس کے باشندوں کو ایک قوم تصور کیا۔ ان حضرات کے کلام کا ایک حصہ ایسا ضرور ہے جس کا محرک قوم کی فلاح ہے اور جس میں برصغیر کے رہنے والوں کو بلاتفریق مذہب وملت مخاطب کیا گیا ہے۔ چنانچہ حالی، اکبر اور اقبال ملی شاعر ہونے کے علاوہ قومی شاعر بھی ہیں۔ علامہ اقبال کی بعض نظمیں مثلاً ہمالیہ، ترانہ ہندی، تصویر درد، ہندوستانی بچوں کا قومی گیت اور نیا شوالہ قومی نظمیں ہیں اور بلاد اسلامیہ، ترانہ ملی، شکوہ اور جواب شکوہ، خطاب بہ جوانان اسلام، فاطمہ بنت عبداللہ اور طلوع اسلام ملی شاعری کا نمونہ ہیں۔

قومی شاعری کا تذکرہ چکبست کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتا۔ اثر لکھنوی نے ان کے بارے میں لکھا ہے:

> ''صرف چکبست ہی وہ قومی شاعر ہے جس نے ہندوستان کے جذبات وضروریات کی بلاامتیاز و تفریق مذہب ترجمانی کی ہے۔''[۱۳]

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے قومی شاعری کے ضمن میں چکبست کی نظموں خاک ہند، وطن کا راگ اور آواز ہ قوم کا ذکر کیا

ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''چکبست ان شعرا میں ایک ممتاز درجہ رکھتے ہیں جنھوں نے بیسویں صدی کی ابتدائی قومی اور سیاسی تحریکوں کے زیر اثر اُردو شاعری میں قومیت اور حب الوطنی کے جذبات کو اُبھارا ہے۔''[۱۴]

ستمبر ۱۹۶۵ء سے لے کر آج تک پاکستانی قومی شاعری کا بھی خاصا وقیع ذخیرہ وجود میں آ چکا ہے۔

(ک)

کافی

ڈاکٹر لاجونتی کا خیال ہے کہ:

''لفظ کافی قافیہ سے بنا ہے۔ یہ پنجابی شاعری کی ایک صنف ہے۔ کافی صوفیانہ شاعری کی ذیل میں آتی ہے۔ عام طور پر کافی کی صنف شان ایزدی کے بارے میں شعر کہنے اور بعض اوقات بعض صوفیانہ خیالات کے اظہار کے لیے اختیار کی جاتی ہے۔ کافیاں مختلف چھندوں بالخصوص پراکرت اور پنجابی موسیقی کے راگوں میں ملتی ہیں۔''[۱]

چوہدری محمد افضل خان لکھتے ہیں:

''ویسے راگ کی ایک قسم بھی کافی کہلاتی ہے۔ چنانچہ سجو بائی، چرنداس، غریب داس نے کافی کو ایک راگ بتایا ہے اور ان کے نزدیک اس کے لفظی معنی ہی کافی یا مکمل کے ہیں یعنی جو بات مقصود تھی کہہ لی گئی۔ بس کافی ہے............ شاہ حسین، بلھے شاہ، ایشر داس اور دوسرے فقیروں، درویشوں اور سادھوسنتوں کا وہ کلام جس میں دنیا کی بے ثباتی کی طرف توجہ دلا کر رجوع الی اللہ کی تلقین کی گئی ہو، کافی ہے۔''[۲]

کامیڈی

(COMEDY)

دیکھیے: ''طربیہ''۔

کبت

کبت کے لغوی معنی ہیں:

''کہی ہوئی بات جو اک واری منہ چوں نکلے۔''[۳]

یہ پنجابی شاعری کی ایک صنف ہے جس میں مقولہ سازی کی کوشش کی جاتی ہے۔ تین ہم قافیہ مصرعوں میں تین باتیں کہی جاتی ہیں۔ چوتھا مصرع جو نسبتاً چھوٹا یا مختلف الوزن ہوتا ہے۔ الگ قافیے میں ہوتا ہے اور معنوی اعتبار سے وہ پہلے تین مصرعوں میں کہی ہوئی تین باتوں کو ایک حکم میں جمع کر دیتا ہے اور اس طرح ایک تیکھا مقولہ وجود میں آ جاتا ہے۔ اسے ایک سانس میں پڑھا جا سکتا ہے بلکہ اصولاً ایک سانس میں پڑھنا لازم ہوتا ہے۔ جیسے:

انجن ریل باہجوں، دیوا تیل باہجوں،\
جنج میل باہجوں، نمودار ناہیں۔\
دانش عقل باہجوں، سوہنا شکل باہجوں،\
بھنڈ نقل باہجوں، روزگار ناہیں۔

(دانشمند)

اگر ہر دو سطروں کو ایک مصرع فرض کیا جائے تو پہلے تین

ٹکڑوں کو ضمنی قافیے ماننا ہوگا اور چوتھے ٹکڑے کے قافیے کو لازمی قافیہ۔ لیکن اس میں دقت یہ ہے کہ اصولاً ضمنی قافیے لازمی نہیں ہو سکتے جبکہ کبت میں ضمنی قافیے بھی لازم ہوتے ہیں۔ چنانچہ اُردو فارسی مصطلحات کی روشنی میں بات یوں بنتی ہے کہ کبت ہیئت کے اعتبار سے مسمط مربع کی ایک صورت جس میں بند اوّل (جس کے سبھی مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں) موجود نہیں ہوتا اور چوتھا مصرع باقی تین مصرعوں سے قدرے چھوٹا یا مختلف الوزن ہوتا ہے۔ اس ہیئت کے حساب سے کبت چار بندوں پر مشتمل ہوتا ہے۔

کتابی ڈراما

(CLOSET DRAMA)

اگرچہ ڈرامے کا تعلق سٹیج سے ہے لیکن ڈراما بہرحال ایک صنف ادب ہے اور دوسری اصناف کی طرح اسے بھی پڑھ کر لطف حاصل کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ایسے ڈرامے بھی موجود ہیں جو سٹیج پر کھیلے جانے کے لیے نہیں بلکہ محض پڑھے جانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ایسے ڈراموں کو کتابی ڈرامے کہا جاتا ہے۔ کتابی ڈرامے میں سٹیج کی ضروریات اور تقاضوں کا لحاظ رکھنے کی بجائے قاری کی تخئیل کو براہِ راست اپیل کی جاتی ہے۔

کتابیات

(BIBLIOGRAPHY)

کتاب کے آخر میں دی ہوئی ان تمام یا اہم رسائل و کتب کی فہرست جن سے کسی کتاب/ مقالے کی تالیف و تصنیف میں مدد لی گئی ہو کتابیات کہلاتی ہے۔ کتاب یا مقالے میں فٹ نوٹ پر جن تصانیف کا ذکر ہوا ہے انھیں بھی اس فہرست میں شامل کرنا چاہیے۔ کتابیات میں جس کتاب کا ذکر کیا جائے اس کے بارے میں حسبِ ذیل معلومات کا اندراج ہونا چاہیے:

۱۔ مصنف کا نام
۲۔ کتاب کا نام
۳۔ اشاعتی ادارے کا نام
۴۔ طبع یا ایڈیشن (اوّل، دوم، سوم وغیرہ)
۵۔ تاریخ اشاعت

اگر کسی ایسے مقالے کا ذکر کرنا مقصود ہو جو کتابی شکل میں شائع نہ ہوا ہو بلکہ کسی رسالے میں چھپا ہو تو کتابیات میں اس کے بارے میں حسبِ ذیل معلومات کا اندراج ہونا چاہیے۔

۱۔ مصنف کا نام
۲۔ مقالے کا عنوان
۳۔ رسالے کا نام
۴۔ شمارہ یا نمبر
۵۔ تاریخ اشاعت

(۴، ۵) صرف تاریخ اشاعت کا اندراج بھی کافی سمجھا جاتا ہے۔

اگر کتاب غیر مطبوعہ ہو تو یہ بھی بتانا ہوگا کہ کتاب قلمی ہے۔ فلاں شخص کے پاس یا فلاں کتب خانے کے کاغذات میں اس کا نمبر یا نشان یہ ہے۔ اگر معلوم ہو سکے تو یہ بھی بتانا چاہیے کہ اس کا سن کتابت کیا ہے۔ کتابیات کے ہر اندراج کو مصنف کے نام سے شروع کرنا اور مصنفین کو حروفِ تہجی کے مطابق ترتیب دینا انسب سمجھا جاتا ہے۔ تاہم یہ کوئی شرط لازم نہیں اور اُردو کی کتابوں میں اس کا بالعموم لحاظ نہیں رکھا جاتا بلکہ ہر اندراج کتاب کے نام سے شروع کیا جاتا ہے اور کتابوں کو حروفِ تہجی کے مطابق ترتیب دے لی جاتی ہے۔

کتھارسس

دیکھیے: ''تزکیہ جذبات''۔

کردار

(CHARACTER)

کہانی کے واقعات جن افراد قصہ کو پیش آتے ہیں انھیں اصطلاح میں کردار کہا جاتا ہے۔ایسی ہر صنفِ ادب میں جس میں کہانی کا دخل ہو لازماً کرداروں سے بھی واسطہ پڑتا ہے۔ چنانچہ کسی داستان، ناول، افسانے، ڈرامے یا کسی منظوم کہانی پر بحث کرتے ہوئے اور اس کا ادبی مقام متعین کرنے کی غرض سے ہمیں یہ بھی دیکھنا پڑتا ہے کہ اس کے مصنف نے کتنے زندہ کردار تخلیق کیے ہیں اور کردار نگاری کی کیسی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا ہے۔سیّد عابد علی عابد کرداروں کی اقسام سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

کردار اصلاً دو قسم کے ہوتے ہیں:

ایک ٹائپ یا جامد اور دوسرے ڈرامائی یا متحرک:

''...... جو کردار ٹائپ ہوتے ہیں وہ کسی طبقے کی، کسی گروہ کی، یا کسی معاشرتی جماعت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ان کی سیرت ماہ وسال کے سانچوں میں ڈھل کر پختہ ہو چکتی ہے اور ان کا کردار اس اعتبار سے جامد ہوتا ہے کہ وہ زندگی کے بدلتے ہوئے تغیرات کا ساتھ نہیں دیتے ...... ناول میں ایسے کردار کوئی غیر متوقع کام نہیں کرتے۔ہمیں پہلے ہی سے معلوم ہوتا ہے کہ خاص حالات میں ان کا ردِ عمل کیا ہوگا ...... دوسری قسم کے کردار جنھیں ڈرامائی کہا جاتا ہے بامتداد زماں واقعات کے فشار سے متاثر ہو کر بدلتے رہتے ہیں۔''[4]

کسی مصنف کا وہ کردار کامیاب سمجھا جائے گا جو ہماری دنیا کے عام انسانوں جیسا ایک انسان ہونے کے باوجود ایسی انفرادیت کا بھی مالک ہو کہ اسے ہم ہجوم میں الگ پہچان سکیں اور واضح انفرادیت رکھنے کے باوجود وہ ہماری دنیا کا ایک قرین قیاس انسان معلوم ہوا۔اس پر نہ شیطان کا گمان ہو نہ فرشتے کا دھوکا ہو۔ کیونکہ وہ مخلوق جسے آدمی کہا جاتا ہے نہ فرشتہ ہے نہ شیطان۔

کامیاب کردار کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ مصنف کی انگلیوں پر ناچنے والی کٹھ پتلی نہ ہو بلکہ اس کی اپنی ایک حیثیت ہو اور وہ اپنی فطرت کے مطابق دوسرے کرداروں کے تصادم یا تعاون سے کہانی میں اپنا راستہ بناتا چلا جائے۔تھیکرے نے جو کہا ہے کہ میرے کردار میرے قابو میں نہیں ہوتے، میں خود ان کے قابو میں ہوتا ہوں اور جہاں وہ چاہتے ہیں مجھے لے جاتے ہیں تو اس کے معنی یہی ہیں کہ میں ان کی شخصیت اور فطرت کی راہ میں حائل نہیں ہوتا۔انھیں کٹھ پتلیاں نہیں سمجھتا۔انھیں کوئی ایسا اچھا یا بُرا کام کرنے کو نہیں کہتا جو ان کی شخصیت، مزاج اور افتادِ طبع کے منافی ہو۔

کامیاب کردار کی تیسری خصوصیت یہ ہے کہ ماحول، وقت اور واقعات سے متاثر ہو کر تبدیل ہونے یا غیر متاثر رہ کر تبدیل نہ ہونے کا جواز کہانی کے واقعات کے علاوہ اس کی فطرت یا شخصیت میں موجود ہو۔

کرشن لیلا

رام لیلا کی طرح کرشن لیلا بھی ہندو دیومالا پر مبنی ہے۔ اُردو ڈرامے کے وجود میں آنے سے پیشتر برصغیر میں جو ڈرامائی سرگرمیاں مروج تھیں ان میں کرشن لیلا کو بھی ایک مقام حاصل

ہے۔عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

''کرشن جی کی پیدائش کے موقع پر ہندوان کا جنم دن کرشن جنم اشٹمی کے نام سے مناتے ہیں۔اس تقریب پر مہابھارت اور کرشن جی کی زندگی کے منتخب واقعات تمثیل کی شکل میں پیش کر کے اس کو کرشن لیلا کہا جاتا ہے۔کرشن لیلا کو بھی مریکل پلے ہی کی حیثیت حاصل ہے اس کو نوٹنکی یا سنگیت کی طرح پیش کیا جاتا ہے اور بہروپ اور نقالی کے ساتھ گانا بجانا بھی ہوتا ہے۔کرشن لیلا کا کھیل جلوس کی صورت میں بھی کھیلا جاتا تھا اور مختلف میدانوں اور محلوں میں ایک تخت کو سٹیج بنا کر بھی پیش کیا جاتا۔ بنگال میں اس کو نیلا کے نام سے پیش کرتے رہے ہیں۔''[۵]

(نیز دیکھیے: مریکل پلے)

کلاسیک

(CLASSIC)

''کلاسیک کا لفظ پہلے پہل یونانی اور رومی اسالیب اور فن پاروں کے لیے استعمال ہوتا تھا لیکن اب ایسے ہر ادب پارے پر اس کا اطلاق ہوتا ہے جو اپنی عظمت فن اور پائدار خصوصیات کے باعث زمانے کی کسوٹی پر پورا اُترا ہو۔''[۶]

ساں بوکی یہ عبارت کلاسیک کی ایک عبوری تعریف کا کام دے سکتی ہے:

''فنی لحاظ سے کلاسیک سے مراد ایک ایسا پُرانا مصنف ہے جسے پسندیدگی کی خلعت سے نوازا جائے اور اسے اس کے مخصوص اسلوب میں سند مانا جائے۔''[۷]

ٹی۔ایس۔ایلیٹ نے پختگی یا کاملیت جیسے الفاظ کے ذریعے کلاسیک کے مفہوم کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔اس نے کلاسیک سے بحث کرتے ہوئے اور اس کی حدود و شرائط کے تعین میں ورجل کو اپنے سامنے رکھا ہے۔کیونکہ ورجل متفقہ طور پر کلاسیک ہے۔

ایلیٹ کہتا ہے:

''ہم کلاسیک کی خواہ کوئی بھی تعریف کریں لیکن کوئی بھی تعریف ایسی نہیں ہو سکتی جس سے ورجل کو خارج کیا جا سکے۔''[۸]

ورجل کے علاوہ ہومر اور دانتے کے کلاسیک ہونے پر بھی بیشتر نقادوں کا اتفاق ہے۔مشرقی ادبیات میں فردوسی کا شاہنامہ اور مولانا روم کی مثنوی کلاسیک قرار دیے گئے ہیں اور سیّد عابد علی عابد نے حافظ کی غزل، ولی دکنی کی غزل اور غالب کی غزل کو بھی کلاسیک قرار دیا ہے۔ٹی ایس ایلیٹ نے کلاسیک کے مفہوم کو واضح کرنے کے لیے پختگی (یا کاملیت) کا جو ذکر کیا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ جب ایک تہذیب، اس کی معاشرت اس کا ادب، اس کی زبان اور ایک مشترک اسلوب تنظیم، استحکام، توازن اور ہم آہنگی جیسے صفات کے طویل تہذیبی عمل کے باعث پختگی کے مقام عروج تک پہنچ جاتا ہے تو ایک بالغ نظر، وسیع المشرب اور پختہ ذہن ادیب یا شاعر پیدا ہوتا ہے جو اپنی کسی تصنیف کے ذریعے زبان کے جملہ امکانات کو کام میں لاتے ہوئے تہذیب کے اس سارے پھیلاؤ کو اس طرح

سمیٹ لیتا ہے کہ اس زبان، قوم یا تہذیب کی رفعتوں اور عظمتوں کا نمائندہ بن جاتا ہے۔ چنانچہ ورجل انہی معنوں میں ٹی ایس ایلیٹ کے نزدیک روم کے شعور کی حیثیت رکھتا ہے۔

سیّد عابد علی عابد نے غالباً ٹی ایس ایلیٹ کے انہی افکار کی روشنی میں مشرقی ادبیات پر نظر ڈالتے ہوئے فردوسی کے شاہنامے کو ساسانیوں کے زمانے کی ایرانی ثقافت کا نقطہ عروج، حافظ کو ایلغانی تمدن کے دھارے کی بلند ترین لہر اور ولی کو دکنی ثقافت کا نقطہ عروج قرار دیا ہے۔ [9]

سیّد عابد علی عابد نے کلاسیک کے سلسلے میں جو باتیں کہی ہیں ان کا خلاصہ انہی کے الفاظ میں یہ ہے:

> ''جہاں تک معانی، مغز اور خیال کا تعلق ہے کلاسیک ایک تو ان مطالب پر مشتمل ہوتا ہے جو آفاقی اور عالمگیر ہیں۔ دوسرے اخلاق محاسن کا حامل ہوتا ہے۔ تیسرے کلاسیک کی تصنیف اس وقت ہوتی ہے جب ماحول سازگار ہوتا ہے اور بالعموم اس کے بعد متعلقہ ملت یا قوم کا سیاسی اور معاشرتی زوال شروع ہو جاتا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے کلاسیک کے اسلوب میں: (۱) متانت، اعتدال اور وقار پایا جاتا ہے۔ (۲) جذبے کی شدت کی بجائے احساس کا استحکام ہوتا ہے اور (۳) کلاسیک کا اسلوب زبان کے تمام امکانات معنوی کا حامل ہوتا ہے — ان تمام باتوں کے باوجود کلاسیک کی شناخت بہ مرور زماں ہوتی ہے۔'' [10]

کلاسیک کی اصطلاح مصنف اور تصنیف دونوں کے لیے استعمال ہوتی ہے۔

کلاسیکیت

(CLASSICISM)

یورپی ادبیات میں کلاسیکیت کے اصطلاحی معنی تھے۔ ادبی رہنمائی کے لیے یونانی یا رومن مصنفین کی نگارشات سے رجوع کرنا۔

فن تعمیر میں بھی کلاسیکی رجحان کے معنی عمارتی ڈیزائنوں کے لیے یونانی اور رومی نمونوں سے رہنمائی حاصل کرنے کے ہیں۔ [11]

ہیئت پرستی، قدامت پسندی، عقلیت، تنظیم، اصول پسندی اور اعتدال کلاسیکیت کے نمایاں خدوخال ہیں۔ کلاسیکیت اور رومانیت دراصل دو ایسے ادبی رجحانات ہیں جو ادبیات عالم میں جاری رہے ہیں کبھی ایک رجحان کا غلبہ رہا اور کبھی دوسرے کا۔ کلاسیکیت کا رجحان کسی دور میں غالب رہا تو اس دور کو کلاسیکی دور کہہ دیا گیا اور اگر رومانیت کے ادبی رجحان کو غلبہ حاصل ہوا تو اس دور کو رومانی دور کا نام دے دیا گیا۔ ڈاکٹر فاروقی لکھتے ہیں:

> ''کلاسیکی اور رومانی کا بنیادی فرق یہ ہے کہ اوّل الذکر پابندی کا نام ہے اور مؤخر الذکر آزادی کا......تاریخ شاہد ہے کہ کچھ ادوار ایسے ہوتے ہیں جب کہ ہر انسان ایک خاص آزادی کی رو میں بہتا ہے اور پھر ایسے ادوار ہوتے ہیں جبکہ وہ پابندی کی راہ پر آ جاتا ہے۔ ہر حالت زندگی کے ہر شعبہ میں نمایاں ہوتی ہے مگر ہمیں ادب سے تعلق ہے اور یورپ کے وسیع میدان پر جب ہم نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں

دکھائی دیتا ہے کہ قرون وسطیٰ ایک سخت پابندی کا دور تھا مگر نشاۃ ثانیہ نے آ کر سب بندشیں توڑ دیں۔ ہر ملک اپنے قومی ادب کی ترقی میں لگا اور از ہر دو جہاں آزاد نظر آیا۔ ایک صدی یہ آزادی کی لہر دوڑتی رہی۔ آزادی کے لیڈر تو ختم ہوتے گئے مگر آزادی کے ہیرو بے راہرو ہو گئے۔ ادب بے تکے پن کا نام ہو گیا۔ اب جو لیڈر سامنے آئے انھوں نے ایک نئی پابندی کا علم اُٹھایا۔ پابندی کی ہوا بندھنے لگی۔ دو صدیوں تک پابندی ہی کو وصف سمجھا گیا۔ حد یہاں تک پہنچی کہ ادب میکانکی ہو گیا اور پھر ایک لیڈر اُبھرا اور اس نے ایک نئی آزادی کو جنم دیا۔ اب پھر آزادی اہم ہونے لگی۔ مگر انیسویں صدی کا آخری حصہ ایک خاص اہمیت اس معنی میں رکھتا ہے کہ اس نے توازن کو اپنا مطمح نظر بنایا۔''[۱۲]

جب ایک فن پارے کو کلاسیکی کہا جاتا ہے تو اس کے معنی بالعموم یہ ہوتے ہیں کہ اس میں مواد پر ہیئت کو ترجیح دی گئی ہے۔ تکنیکی قطعیت کو جذبے کے اظہار و بیان پر غلبہ حاصل ہے۔ وفور جذبات کی بجائے جذبات کے ضبط و اعتدال سے کام لیا گیا ہے۔ ادب پارہ جس ہیئت میں ہے اس کے تمام اصولوں کی پابندی کی گئی ہے (یہ اصول وہ ہیں جو ماضی میں عظمائے ادب و فن کے ہاتھوں تشکیل سے لے کر تکمیل تک کے تمام مراحل طے کر چکے ہیں۔) فنی اور ادبی روایت کو پوری دیانتداری سے نبھایا گیا ہے۔ تخیّل پر اور ابداع و اختراع پر ادبی اصول و قواعد کی گرفت مضبوط رہی ہے۔

کلاسیکی اثباتیت

دیکھیے: ''ایجابیت''۔

کلاسیکی ثبوتیت

دیکھیے: ''ایجابیت''۔

کلاسیکی ایجابیت

دیکھیے: ''ایجابیت''۔

کلائمیکس

(CLIMAX)

کلائمیکس یونانی زبان کا لفظ ہے اور اس کے لغوی معنی سیڑھی کے ہیں۔ کلائمیکس کی اصطلاح انگریزی میں کہانی یا ڈرامے کے نقطۂ عروج کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ کسی کہانی یا ڈرامے کا نقطۂ عروج (کلائمیکس) حیرت، انتظار اور اشتیاق کا شدید ترین لمحہ ہے۔

(دیکھیے: ڈراما)

کلبی

(CYNIC)

دیکھیے: ''کلبیت''۔

کلبیت

(CYNICISM)

کلبیت قدیم یونانی فلسفے کا ایک مکتبِ فکر ہے جس کے علمبرداروں کو کلبی کہا جاتا ہے۔ اس دبستانِ فکر کا بانی سقراط کا شاگرد اینٹی تھینیز تھا۔ سقراط کی عملی زندگی کا ایک نمایاں پہلو یہ تھا کہ اس نے دولت و ثروت، جائداد، مادی تمتعات اور اپنے بارے میں دوسروں کی رائے کو پرِ کاہ کے برابر بھی اہمیت نہ دی

اوراس طرح ایک آزاد، مستغنی اور باوقار زندگی بسر کی۔ بقراط کے ہاں تو یہ طرزِ زندگی خیر اور دانش کے معاونات میں سے تھا مگر کلبیوں نے جو سقراط کی عملی زندگی سے بدرجہ غایت متاثر تھے۔ سقراط کے اس بے نیازانہ طرزِ زندگی ہی کو خیر یا منبع خیر قرار دیا اور اسے مقصود بالذات سمجھتے ہوئے ترک دنیا کی راہ پر گامزن ہوگئے۔

اینٹن تھینیز (۴۴۵-۳۶۵ ق م) نے سقراط کے علاوہ مشہور سوفسطائی غور جیاث سے بھی تعلیم پائی تھی۔ ایک کلبی کی حیثیت سے اینٹن تھینیز سادگی، قناعت، ضبطِ نفس، خود اعتمادی، تحمل اور فطری زندگی بسر کرنے کی تعلیم دیتا تھا۔ اس کے نزدیک لذت کی آرزو احتیاج کا منبع ہے اس لیے وہ لذت کی غلامی پر دیوانگی کو ترجیح دیتا تھا۔

عملی زندگی میں کلبیت کا سب سے بڑا علمبردار اینٹن تھینیز کا شاگرد دیوجانس کلبی تھا۔ ایک مکتبِ فکر کا نام بھی دیو جانس کلبی ہی کی بدولت مشہور ہوا۔ بلکہ پیئرز سائیکلوپیڈیا میں تو اسی کو اس مکتبِ فکر کا بانی بتایا گیا ہے۔ دنیوی تمتعات اور مادی آسائشوں سے دیوجانس کلبی کا استغنا ضرب المثل ہو چکا ہے۔ دیوجانس کلبی (۴۱۲-۳۲۳ ق م) نے کئی سال تک اپنے ٹب میں زندگی بسر کی۔ اس حد درجہ قناعت کا ثمر یہ تھا کہ وہ سکندر اعظم جیسے جلیل القدر بادشاہ سے کسی حجاب یا خوف کے بغیر برابر کی سطح پر گفتگو کر سکتا تھا کہ دیوجانس اپنے آپ کو کتا کہہ کر خوشی محسوس کرتا تھا۔ کلبی یا Cycnic کے معنی ہی ''کتے جیسا'' ہیں۔ دیوجانس درد اور حروضی کو معاونات خیر قرار دیتا تھا۔

کلبیت کا تیسرا اہم علمبردار دیوجانس کا شاگرد تھیبس کا فلسفی کرے ٹیز (Crates) تھا۔ کرے ٹیز کو کلبیت اور رواقیت کے درمیان رابطے کی کڑی قرار دیا جاتا ہے۔ وہ اپنے کلبی عقائد میں دیوجانس کی طرح متشدد نہ تھا لیکن وہ بھی افلاس کو نعمت قرار دیتا تھا اور اس نعمت سے کما حقہٗ متمتع ہونے کے لیے اس نے اور اس کی بیوی نے، کہ وہ بھی ایک امیر عورت تھی —— دولت سے نجات پا کر نادار درویشوں کی سی زاہدانہ زندگی بسر کی۔

کلبیوں نے فطری زندگی کی جانب مراجعت کو مقصود قرار دیتے ہوئے دولت، شائستگی، آرٹ اور بعض صورتوں میں علم جیسے تمدنی ارتقا کے مظاہر کو بھی حقیر گردانا اور اس طرح سماجی زندگی اور متداول کلچر سے بے اعتنائی کو اپنا شعار بنالیا۔ کلبیوں کے نزدیک خیر کے معنی ہیں ترک املاک، ترک الذائذ، ترک آسائش اور ترک دنیا۔ چنانچہ کلبیت کا فلسفہ عملاً رہبانیت اور اذیت دوستی پر منتج ہوا۔

کلبیت میں خودکشی بھی جرم نہیں بشرطیکہ خودکشی کا مقصد آلام سے فرار نہیں بلکہ صرف یہ ثابت کرنا ہو کہ میں زندگی کو چنداں اہمیت نہیں دیتا۔

کلبی عقائد میں قدرے اعتدال پیدا ہوا تو بعد میں آنے والے کلبیوں نے زندگی کو ایک ایسا ڈراما فرض کیا جسے سٹیج کرنے کے لیے اس کے مصنف اور ہدایت کار یعنی اللہ تعالیٰ کی طرف سے ہر شخص کو ایک خاص رول دے دیا گیا ہے۔ چنانچہ اس رول کو قبول کرنا اور اُسے کما حقہٗ نبھانا ضروری ہے۔ یہ رول کسی صحت مند، خوشحال اور آزاد انسان کا ہو اور خواہ کسی ایسے شخص کا، جو مفلس، بیمار اور غلام ہو۔ کلبیت اس مرحلے میں رواقیت میں ڈھلنے کے لیے بے قرار نظر آ رہی ہے۔

مآخذ:

Outline History of Philosophy, A Critical History of Greek Philosophy. A Dictionary of Philosophy.

کلچر

دیکھیے: ''ثقافت''۔

کلیات

ایک ہی شخص کی منظومات یا تصنیفات کا مجموعہ کلیات کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر شیخ سعدی کا کلیات نصیحت الملوک (نثر)، گلستان (نثر)، بوستان، قصائد عربی، قصائد فارسی، مراثی، ملمعات، مثلثات، صاحبیہ یا کتاب صاحبیہ، مثنویات، قطعات، رباعیات اور ترجیع بند، طیبعیات، غزلیات، بدایع (غزلیات)، خواتیم (غزلیات)، غزلیات قدیم اور مفردات (نظم) وغیرہ پر مشتمل ہے۔

سلطان محمد قلی قطب شاہ والی گولکنڈہ کا مجموعہ کلام اُردو کا اوّلین کلیات قرار دیا جاتا ہے۔ یہ حسبِ ذیل اصناف سخن پر مشتمل ہے: مثنویاں، قصیدے، ترجیع بند، مراثی بزبان فارسی و دکنی اور رباعیات۔

کنایہ

کنایہ کے لغوی معنی ہیں پوشیدہ بات کہنا۔ علم بیان کی اصطلاح میں کنایہ سے مراد ہے وہ لفظ جس کے حقیقی معنی مراد نہ ہوں بلکہ معنی غیر حقیقی (یعنی مجازی) مراد ہوں لیکن اگر معنی حقیقی مراد رکھیں تو بھی جائز ہو۔ کیونکہ اس صورت میں بھی ذہن معنی غیر حقیقی تک جو مراد ہیں منتقل ہو جاتا ہے۔ نجم الغنی نے کنایہ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

> ''علم بیان کی اصطلاح میں کنایہ اس لفظ کو کہتے ہیں جو اپنے موضوع معنی میں مستعمل ہو لیکن مقصود وہ معنی نہ ہوں بلکہ ایک دوسرے معنی ہوں جو ان سے پہلے معنی کے ملزوم ہوں اور ان دوسرے معنی کا مقصود ہونا معنی موضوع، کے ارادہ کرنے کے منافی نہیں۔''

چنانچہ کمر کسنا کنایہ ہے مستعد ہونے سے، آنکھوں میں خون اُتر آنا کنایہ ہے غیظ وغضب سے، آب آتشیں کنایہ ہے شراب سے، پردۂ نیلگوں کنایہ ہے آسان سے، بنت عنب یا دخت رز کنایہ ہے شراب انگور سے۔

مآخذ:

بحر الفصاحت، فرہنگ آنندراج، فرہنگ ادبیاتِ فارسی دری۔

کہاوت

دیکھیے: ''ضرب المثل''۔

کہتری کاالجھاؤ

(INFERIORITY COMPLEX)

اُردو میں بالعموم اس اصطلاح کا ترجمہ احساس کمتری یا احساس کہتری کیا جاتا ہے۔ کہتری کے الجھاؤ کا مریض اس خیال کا شکار ہوتا ہے کہ میں دوسروں سے کمتر ہوں بالعموم اس احساس کی جڑیں دور کہیں بچپن کی لاشعوری یادوں میں پیوست ہوتی ہیں۔ احساس کمتری یا کہتری کا اُلجھاؤ ذہنی اور عملی سرگرمیوں پر اثر انداز ہوتا ہے۔ دراصل صحیفہ کائنات کی طبیعی قوتوں کے مقابلے میں اپنی کمزوری کا احساس، اپنی کفالت، پرورش اور تحفظ کے سلسلے میں بچے کا اپنے بزرگوں پر انحصار، معاشرے میں اپنے حقیر ہونے کا احساس اور بزرگوں کی آزاد، برتر اور بااختیار زندگی کے مقابلے میں اپنی کمتری کا احساس ہی مل جل کر ایک الجھاؤ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور بچے کو اس احساس سے

نجات پانے کے لیے فرد کی کوششیں مثبت اور تعمیری بھی ہو سکتی ہیں اور اس کے برعکس منفی اور تخریبی بھی۔ کہا جاتا ہے کہ نپولین اور نیرو پست قامت تھے، ان کی تخریب کاری اور ہوس اقتدار ان کے احساس کمتری ہی کے عملی مظاہر تھے۔ کہتری کے الجھاؤ کے لیے بعض اوقات تعقید کہتری کی اصطلاح بھی استعمال ہوتی ہے۔ عام ادبی تحریروں میں احساس کہتری اور کہتری کا الجھاؤ مترادف اصطلاحات کے طور پر مستعمل ہیں اور ہم نے بھی مذکورہ بالا سطور میں ان میں کوئی فرق روا نہیں رکھا لیکن نفسیات کے نقطۂ نظر سے احساس کہتری (Inferiority Feeling) نارمل احساس ہے اور کہتری کا الجھاؤ (Inferiority Complex) اس کی مریضانہ شکل۔

کہہ مکرنی

دیکھیے: ''مکرنی''۔

کینٹو

(CANTO)

کینٹو کے لغوی معنی ہیں گیت۔ اور مغربی شاعری کی اصطلاح میں کینٹو سے مراد ہے کسی طویل نظم کا ایک معین حصہ۔ مثال کے طور پر اسپنسر نے فیئری کوئین کو کینٹوؤں میں تقسیم کیا ہے۔

قیوم نظر لکھتے ہیں:

> ''کینٹو کا لفظ اطالوی ہے جس کے معنی گیت، نغمہ، دلکش موسیقی وغیرہ ہیں لیکن قدیم ایام سے جب شعر بیشتر گانے ہی کے لیے ہوتا تھا، کینٹو کا مفہوم طویل نظموں کے درمیانی وقفوں ہی کا تھا۔ انگریزی شاعری میں اکثر بڑے شعرا نے طویل نظمیں لکھی ہیں اور ان کو مختلف حصوں میں تقسیم کیا ہے ہر حصے کو ایک کینٹو کہا جاتا ہے۔''[۱۳]

جعفر طاہر کے کینٹوؤں کا مجموعہ ہفت کشور کے نام سے چھپ چکا ہے۔

(گ)

گریز

قصیدے میں تشبیب اور مدح کے حصوں کو ملانے والے اشعار گریز کہلاتے ہیں بالفاظ دیگر تشبیب لکھتے لکھتے ممدوح کا ذکر اس طرح چھیڑنا گویا بات میں بات پیدا ہوگئی، گریز کہلاتا ہے۔ گریز کے لیے اختصار انسب اور بے ساختگی شرط ہے۔

گلابی اُردو

ملا رموزی گلابی اُردو کے موجد بھی ہیں اور خاتم بھی۔ ملا رموزی کی گلابی اُردو دراصل اس مولویانہ اُردو کی پیروڈی ہے جس کی نحوی ساخت اُردو کی بجائے عربی سے مماثلت رکھتی ہے۔ چنانچہ ظفر احمد صدیقی گلابی اُردو کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''مولویانہ اُردو جس کے نمونے ہمیں عربی کتابوں کے ابتدائی ترجموں میں ملتے ہیں اپنے زمانے میں کتنی ہی افادیت کیوں نہ رکھتی ہو لیکن زبان کے ارتقا اور صفائی میں ایک دور ایسا آنا ضروری تھا جب اس کی اجنبیت مذاقِ سلیم پر بار گزرنے لگے۔ معلوم نہیں ملا رموزی نے اس طرزِ بیان کی اصلاح کے لیے اس کو تحریروں میں اپنایا یا اس کی ظرافت آمیز اجنبیت کی وجہ سے اس کو محض ایک ذریعۂ تفریح کے طور پر استعمال کیا۔ لیکن اس سے انکار نہیں

کیا جاسکتا کہ اپنی ظاہری شکل کے اعتبار سے ملا رموزی کی نثر مولویانہ اُردو کی پیروڈی پیش کرتی ہے۔"[۱]

ملا رموزی کی گلابی اُردو کا نمونہ یہ ہے:

"پس بیچ جس قوم کے ہوں لکھے پڑھے کم، وہ یا بھرتی ہوں گے بیچ فوج کے، یا ملازمت کریں گے وہ ایسے ٹھیکیداروں کی کہ بنائی ہوئی عمارتیں ان کی نہیں زندہ رہتی ہیں مگر مبلغ ایک سال، مگر یہ کہ اصل بیوقوف ہیں وہ جو بنواتے ہیں عمارتیں ایسے ٹھیکیداروں بے ہنر اور بے ایمان سے۔ پس جب سلسلہ کلام ہمارے کا پہنچا اوپر اس جگہ کے، تو تشریف لائیں بیوی نمبر۲ ہماری — ساتھ مہربانی بہت کے اور فرمایا کہ اے شوہر میرے دراز کرے خدا عمر اور تندرستی آپ کی اور مسٹر لائڈ جارج شاگرد قدیم آپ کے کی، کیا ہوگیا ہے آپ کو کہ اوپر ٹھیکیداروں اس زمانہ کے غصے ہورہے ہیں آپ، دراں حالیکہ جانتے ہیں آپ کہ بیچ اس زمانہ ہذا کے نہیں ہوتے تعلیم یافتہ مکمل علم والے، جبکہ بیچ زمانہ طالب علمی کے پڑھائے جاتے ہیں مضامین کثرت سے تاکہ دماغ خراب ہوجائے طالب علم ہندوستانی کا۔"[۲]

گلدستہ

انیسوی صدی کے نصف آخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں ایسے بہت سے ادبی رسالے اُردو میں شائع ہوتے تھے جن میں طرحی غزلیں چھپتی تھیں۔ یہ رسالے گلدستے کہلاتے تھے مثلاً ریاض خیرآبادی کا گلکدہ ریاض اور منشی شیونرائن آرام اکبرآبادی کا معیار الشعرا۔

ملا واحدی لکھتے ہیں:

"غزلیں چھاپنے والے رسالے ماہنامے یا رسالے نہیں کہلاتے تھے۔ گلدستے کہلاتے تھے۔"[۳]

ڈاکٹر عبدالسلام خورشید لکھتے ہیں:

"گلدستے کی اصطلاح ان رسالوں کے لیے استعمال کی جاتی ہے جن کا واحد مقصد یہ ہو کہ وہ شعروشاعری کو فروغ دیں گے۔ اُردو کا پہلا گلدستہ گل رعنا تھا جو ۱۸۴۵ء میں دہلی سے مولوی کریم الدین نے نکالا۔ اس رسالے کو ہندوستان کا اوّلین اُردو رسالہ قرار دیتے ہوئے مولوی عبدالرزاق راشد لکھتے ہیں کہ مولوی کریم الدین نے ۱۸۴۵ء میں اپنے مکان پر ایک مشاعرے کا اعلان کیا تھا اور مہینے یا ہر دو ہفتے کے بعد مشاعرہ منعقد ہوتا تھا اور انھیں مشاعروں کا کلام گل رعنا میں چھپتا تھا۔"[۴]

گیت

برصغیر میں لوک گیت ہر زبان میں موجود تھے۔ ادبی گیت اور بھجن بھی بعض زبانوں میں لکھے جاتے تھے لیکن اُردو شاعری کی دنیا میں گیت کو ایک باقاعدہ صنف سخن کی حیثیت سے عرصہ دراز تک درخور اعتنا نہ سمجھا گیا۔ کہیں بیسویں صدی میں جا کر اُردو شاعروں نے اس صنف کی طرف توجہ کی اور اس کی ادبی حیثیت کو

تسلیم کیا گیا۔ گیت بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے چنانچہ اس کی تخلیق میں موسیقی کا دخل دوسری اصناف کی نسبت بہت زیادہ ہوتا ہے۔ گیت میں ایسی موسیقی بھی ہو سکتی ہے جو ساز و آواز دونوں کا ساتھ دے سکے۔ مثال کے طور پر فلمی گیت ساز و آواز کی ضرورتوں کو سامنے رکھ کر لکھے جاتے ہیں۔ میرا جی اپنے گیتوں کے مجموعے ''میرا جی کے گیت'' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

''کتابوں ڈراموں کی طرح یہ گیت کتابی نہیں بلکہ گانے کے لیے ہیں اور اس وجہ سے فن شعر کے کٹر پرستاروں کو شاید ان میں بعض باتیں غیر مانوس معلوم ہوں لیکن موسیقی شعر سے کہیں بڑھ کر سخت اصولوں کی پابند ہوتے ہوئے بھی ایک بے ساختہ فن ہے اور لکھنے والے نے ان گیتوں کی تخلیق کے پس منظر میں اس خیال کو مدنظر رکھا تھا۔ آئندہ کبھی موقع ہوا تو ان کو بٹھائی ہوئی دھنوں کے ساتھ بھی پیش کیا جا سکے گا۔''[۵]

گیت کی کوئی معین ہیئت نہیں۔ ترتیب قوافی، تعداد اشعار اور مصرعوں کا طول سب کچھ شاعر کی صوابدید پر ہوتا ہے۔ مصرعے چھوٹے بڑے بھی ہو سکتے ہیں بشرطیکہ وہ موسیقی کے تقاضوں کو پورا کریں۔ مترنم قافیے گیت کے مزاج سے بہت مطابقت رکھتے ہیں۔ چنانچہ گیت لکھنے والوں نے قافیے اور ردیف سے بھی خوب فائدہ اُٹھایا ہے۔ گیت میں کسی بیت، مصرعے یا مصرعے کے کسی جزو کی تکرار سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ ریاض احمد لکھتے ہیں:

''گیت کا مابہ الامتیاز یہ ہے کہ کیفیت کسی نوعیت کی ہو اس کے اظہار میں ایک سادگی اور ایک سلاست کو ملحوظ رکھا جاتا ہے اور اظہار کے لیے صرف محسوسات پر ہی اکتفا کی جاتی ہے۔ تخیلات کے بلند محلات تعمیر نہیں کیے جاتے اور نہ ہی عینی یا تجریدی مدرکات کا سہارا لیا جاتا ہے۔''[۶]

اُردو میں حفیظ جالندھری، مقبول حسین احمد پوری، اندرجیت شرما، ساغر، افسر میرٹھی، ساحر لدھیانوی، میرا جی اور قیوم نظر نے اچھے گیت لکھے ہیں۔

(ل)

لاادریت

(AGNOSTICISM)

انگریزی اصطلاح اور اس کے اُردو ترجمہ (= لاادریت) دونوں کے معنی ہیں ''حالت بے خبری''۔ یہ اصطلاح سب سے پہلے انیسویں صدی کے ماہر حیاتیات اور ڈارون کے ہمعصر ٹی ایچ ہکسلے نے ۱۸۶۹ء میں بعض مذہبی مسائل کے بارے میں اپنے مخصوص ذہنی رویے کے لیے استعمال کی تھی۔ لاادریت کا اصطلاحی مفہوم یہ ہے کہ وجود ذات باری اور حیات بعد الموت جیسے مسائل کے بارے میں کوئی حتمی اور قابلِ ثبوت بات نہیں کہی جا سکتی۔

لاادریت دراصل اہلِ فلسفہ کی اس ازلی محرومی کا اظہار ہے کہ وہ عقلی دلائل وشواہد کی مدد سے وجود باری کو ثابت نہیں کر سکے۔

لاشعور

(UNCONSCIOUS)

(THE UNCONSCIOUS MIND)

''افلاطون جمہوریہ میں لکھتا ہے: خواب میں وہ حیوان سفلی جو ہمارے اندر چھپا بیٹھا ہے اپنی جولانیاں دکھاتا ہے۔'' افلاطون سے دو ہزار سال بعد فرائیڈ نے اس حیوان سفلی کی تشریح کی اور اس کو قابو میں لانے کے طریقے تجویز کیے۔''[1]

(جان پریس)

لاشعور فرائڈ کی وضع کردہ اصطلاح ہے۔ فرائڈ کے نظریے کے مطابق لاشعور نفس انسانی کا وہ خودغرض، اخلاق دشمن اور غیر معقول حصہ ہے جس کے بارے میں براہِ راست آ گہی ممکن نہیں۔ یہ انسان کی ان وحشیانہ اور بہیمانہ خواہشات اور غیر مہذب امنگوں کا مسکن ہے جنھیں مروجہ معاشرتی ضوابط اور اخلاقی قوانین برداشت نہیں کر سکتے۔ یہ لاشعوری خواہشات اپنی نوعیت کے اعتبار سے حیوانی (بالعموم جنسی) اور اپنے رویے کے اعتبار سے سخت خودغرض ہوتی ہیں۔ چنانچہ وہ ہر وقت اپنی تسکین کے لیے مواقع تلاش کرتی رہتی ہیں۔ وہ شعور کی سطح پر اُبھرنا چاہتی ہیں لیکن اخلاقی ضابطوں کا خیال اور معاشرتی اقدار کا احساس انھیں ایسا کرنے سے روکتا ہے۔ اس لیے وہ اپنی تسکین کے کچھ ثانوی ذرائع ڈھونڈ لیتی ہیں اور بھیس بدل کر اس طرح ظاہر ہوتی ہیں کہ بسا اوقات انھیں پہچاننا بھی عام آدمی کے لیے ممکن نہیں ہوتا۔ فرائڈ نے نفس انسانی کو برف کے ایک بڑے تودے سے تشبیہہ دی ہے جس کا ۹/۸ حصہ پانی میں ڈوبا ہوا ہے۔ گویا نفس انسانی کا بڑا حصہ لاشعور میں غرق ہے۔

فرائڈ کے نزدیک ادب و فن لاشعوری خواہشات و رجحانات کی ارتفاعی یا تصعیدی صورتیں ہیں۔ فرائڈ لاشعور کو نفس انسانی کا ایک نہایت فعال حصہ جانتا ہے۔ اس کے نزدیک ہمارے شعوری اعمال، ہماری پسند و ناپسند، ہمارے نظریات و معتقدات غرضیکہ ہماری پوری زندگی لاشعوری عوامل سے کسی نہ کسی شکل میں ضرور متاثر ہوتی ہے۔ ہمارے خواب بھی ہمارے لاشعوری رجحانات کی عکاسی کرتے ہیں۔ بلکہ فرائڈ اور اس کے مقلدین تو یہاں تک دعویٰ کرتے ہیں کہ بے خیالی میں کسی شعر کی غلط قرأت، کسی لفظ کا غلط تلفظ، کسی شے، شخص، واقعے یا واقعے کے کسی جز کو بھول جانے میں بھی لاشعور کی کسی سازش یا ریشہ دوانی کا ہاتھ ہوتا ہے۔

یونگ کا دعویٰ ہے کہ لاشعور محض دبی ہوئی اور تشنۂ تکمیل امنگوں ہی کا مسکن نہیں بلکہ وہ صلاحیتیں بھی جو نشوونما نہیں پا سکیں۔ یہیں موجود رہتی ہیں۔ مثلاً حد درجہ تعقل پسند آدمی کی شخصیت کا جذباتی پہلو اور مرد کی شخصیت کا نسوانی پہلو غیر نمو یافتہ صورت میں لاشعور میں موجود رہتا ہے۔[2]

لذتیت

(HEDONISM)

لذتیت فلسفے کا ایک مکتب فکر ہے جس کے مطابق حصول لذت ہی انسانی زندگی کا مقصد ہے۔ لذتیت میں یہ سوال بنیادی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ لذت کی نوعیت کیا ہو ذاتی یا اجتماعی؟ جسمانی یا عقلی؟ حسی یا روحانی؟ اس طرح لذتیت کی کئی قسمیں ہو جاتی ہیں جیسے:

(الف) **حسی یا نفسانی لذت**: حکمائے سرینیہ مدعی تھے کہ ہر شخص فطری طور پر لذت کا خواہاں اور الم سے گریزاں ہے، اس لیے حسی لذت ہی خیر ہے۔ حکمائے سرینیہ کا فلسفہ

لذتیت تقریباً ہر اعتبار سے کلبیہ کے عقائد و نظریات سے متضاد واقع ہوا ہے۔ کلبی فلسفی لذت و مسرت سے تنفر محسوس کرتے اور اس کی مذمت کر فرض جانتے تھے۔ حکمائے سرینیہ نے لذت ہی کو مطلوب و مقصود قرار دیا اور جسمانی تقاضوں کی آسودگی سے جنم لینے والی عارضی تسکین کو خیر کا نام دیا۔ یوں تو نظریاتی طور پر حکمائے سرینیہ کے نزدیک بھی خیر ہی مقصد حیات ہے لیکن انھوں نے خیر کی جو تعریف کی ہے وہ خیر کو اس کے حقیقی مفہوم سے محروم کر دیتی ہے۔ سقراط نے اس مسرت کو اہمیت دی تھی جو خیر سے نتیجتاً حاصل ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک خیر ہی مسرت کا ذریعہ ہے۔ لیکن سقراط کا مطلب یہ ہرگز نہیں تھا کہ لذت ہی زندگی کا مقصد ہے۔ وہ خیر و صداقت سے حاصل ہو یا خیر و صداقت سے روگردانی کرنے سے میسر آئے۔ لیکن حکمائے سرینیہ نے سقراط کے افکار کو اسی زاویہ نظر سے دیکھا اور ان کا فلسفہ لذت کوشی کا فلسفہ بن گیا۔ اگرچہ انھوں نے ذہنی مسرت کو یکسر نظر انداز تو نہیں کیا لیکن جسمانی اور مادی لذتوں کو انھوں نے زیادہ ہی اہمیت دی۔ حکمائے سرینیہ کے نزدیک مثالی دانا وہ شخص ہے جو دنیوی، مادی اور جسمانی لذت کی جستجو میں کسی بندش کو قبول نہیں کرتا البتہ اپنے مفاد کی خاطر حصول لذت میں احتیاط بصیرت اور ذہانت سے کام لیتا ہے۔ فلسفہ لذتیت کا بانی آرس ٹپس (Aristippus) (۴۳۵-۳۵۵ ق م) سرینے کا رہنے والا تھا۔ وہ سوفسطائی فلسفی پروٹاغورث کی تعلیمات سے متاثر تھا۔ بعد میں وہ سقراط کے حلقہ تلمذ میں داخل ہوا۔ پروٹاغورث کی اضافیت فلسفہ، لذتیت میں اخلاقی اضافیت کی شکل میں نمودار ہوئی۔ لذتیہ کے مطابق لذت اچھی یا بُری نہیں ہوتی، اخلاقی اقدار ان میں سے بعض کو بُرا قرار دے دیتی ہیں۔

(ب) **اخلاقی لذتیت:** انسان کو اخلاقی زندگی میں لذت ڈھونڈنی چاہیے۔

(ج) **الغوئی لذتیت:** ذاتی لذت ہی کا طالب ہونا چاہیے۔

(د) **عمومی لذتیت:** بنی نوع انسان کی مسرت مقصود ہونی چاہیے۔

(ہ) **ابیقوریت:** عارضی خوشیوں پر پائیدار خوشیوں کو ترجیح حاصل ہے۔ جسمانی خوشیوں کو روحانی خوشیوں کے لیے قربان کر دینا چاہیے۔ مسرور زندگی خیر ہے۔

(و) **افادی لذتیت:** زیادہ سے زیادہ لوگوں کے لیے زیادہ سے زیادہ مسرت کا طالب ہونا چاہیے۔

(ز) **عقلی لذتیت:** اعمال حسنہ کے ذریعے عالمگیر مسرت میں اضافہ کیا جائے۔

مآخذ:

مسرت کی تلاش۔ اخلاقیات از سی اے قادر۔

A Critical History of Greek Philosophy, Jut Pine History of Philosophy. A Dictionary of Philosophy. A Dictionary of Psychology.

لسان العصر

اکبر الہ آبادی لسان العصر کے لقب سے ملقب ہیں۔ رقعات اکبر کے مرتب محمد نصیر ہمایوں لکھتے ہیں:

''جب مولانا اکبر کی نظمیں مخزن میں چھپتی تھیں

تو میر نیرنگ صاحب نے ان کے لیے لسان العصر کا موزوں لقب تجویز کیا۔ مخزن میں یہ لقب پہلے استعمال کیا گیا اور مقبول ہوا۔'' [۳]

لسان الغیب

خواجہ حافظ شیرازی کے دیوان سے فال بھی لی جاتی ہے اور غالباً اسی مناسبت سے انھیں لسان الغیب کے لقب سے یاد کیا جاتا ہے۔ دولت شاہ سمرقندی نے اپنے تذکرۃ الشعرا میں کلام حافظ کو واردات غیبی سے تعبیر کیا ہے۔

لسانیات

(LINGUISTICS)

لسانیات Linguistics کا اُردو ترجمہ ہے۔ فلالوجی (Philology) کی اصطلاح بھی لسانیات کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتی رہی ہے۔ لیکن فلالوجی ایک نسبتاً وسیع تر اصطلاح ہے جس کے مفہوم میں زبان کے سائنٹیفک مطالعہ کے علاوہ ادبیات کا سائنٹیفک مطالعہ بھی شامل ہے۔

ڈاکٹر سیّد محی الدین قادری زور نے جو خود بھی ایک ماہر لسانیات ہیں، لسانیات کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے۔

''لسانیات اس علم کو کہتے ہیں جس کے ذریعے سے زبان کی ماہیت، تشکیل، ارتقا، زندگی اور موت کے متعلق آ گاہی حاصل ہوتی ہے۔'' [۴]

اور لسانیات کے مقصد کے بارے میں صاحب موصوف رقم طراز ہیں:

''زبانوں کا تجزیہ، ان کی تاریخ، ان کے باہمی نقاط ارتباط، ان کی معنوی ساخت اور اُن کی ظاہری تقسیم وگروہ بندی پر غور وخوض کرنا لسانیات کا سب سے بڑا مقصد ہے۔'' [۵]

لفاظی

(VERBOSITY)

بھاری بھرکم الفاظ وتراکیب اور غیر مانوس الفاظ ومحاورات کے ذریعے سامع یا قاری کو متاثر یا مرعوب کرنے کی کوشش لفاظی کہلاتی ہے۔ اگر ایجاز، تاثیر اور معنویت کی تخفیف کا خطرہ مول لیے بغیر کسی شعر یا عبارت کو نسبتاً آسان لفظوں میں منتقل کیا جا سکے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس شعر یا عبارت میں لفاظی کا عیب موجود ہے۔ تصنع اور تکلف لفاظی کے لوازم ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں شاعر یا ادیب لفاظی سے کام لیتا ہے وہاں وہ علمیت کا رعب تو شاید ڈال لیتا ہو مگر تاثیر غائب ہو جاتی ہے۔ مولانا شبلی نعمانی اپنے ایک مکتوب میں خاقانی کی لفاظی پر ان لفظوں میں تبصرہ کرتے ہیں:

''خاقانی کا انداز سب سے الگ ہے لیکن میں اس کو شاعری نہیں سمجھتا بلکہ لفاظی اور تلمیحات کی بھرتی ہے۔'' [۶]

ریوبن لیوی نے بھی خاقانی کی شاعری کے بارے میں ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ [۷]

امداد امام اثر لکھتے ہیں:

''خاقانی کو دم سخن سنجی یہ یاد نہیں رہتا تھا کہ خوش خیالی لسانی کی محتاج نہیں۔'' [۸]

لف ونشر

لف کے لغوی معنی لپیٹنے کے اور نشر کے لغوی معنی پھیلانے کے ہیں۔ صنعت لف ونشر دو اجزا کا مجموعہ ہے۔ پہلے شاعر دو یا دو سے زیادہ چیزوں کا ذکر کرتا ہے۔ اسے لف کہتے

ہیں۔ پھران چیزوں کے مناسبات کو بغیر تعین کے بیان کیا جاتا ہے۔ اسے نشر کہتے ہیں۔ مناسبات کو بغیر تعین کے بیان کرنا لف ونشر کی شرط ہے کیونکہ یہ، وہ، اس، اُس، جیسے کلمات کے ذریعے مناسبات کی تعیین کر دی جائے تو صفت تقسیم پیدا ہو جاتی ہے۔

صنعت لف ونشر کی تین صورتیں ہیں:

۱۔ **مرتب**: مناسبات ترتیب کے ساتھ مذکور ہوں تو اسے لف ونشر مرتب کہتے ہیں جیسے:

آتش و آب و باد و خاک نے لی
وضع سوز و نم و دم و آرام

(غالب)

نہ ہمت نہ قسمت دل ہے نہ آنکھیں
نہ ڈھونڈا نہ پایا نہ سمجھا نہ دیکھا

(داغ)

کچھ بھی ہو برق و باراں ہم تو یہ جانتے ہیں
اک بے قرار تڑپا اک دلفگار رویا

پیغام مرگ ہے کہ پیام حبیب ہے
صر صر چلی کہ باد مراد آئی دوستو

(احمد فراز)

جلوۂ صبح ازل تیرگی شام ابد
تیرے عارض ترے گیسوئے پریشاں ہوں گے

(فراق)

جو ابر گریہ کناں ہے تو برق خندہ زناں
کسی میں خو ہے ہماری کسی میں خو تیری

(آتش)

۲۔ **غیر مرتب**: مناسبات بلا ترتیب درہم برہم مذکور ہوں تو اسے لف ونشر غیر مرتب کہتے ہیں، جیسے:

لعل و غزال و گل، لب و رخسار و چشم شاہ
ابرو و زلف و رخ، شب قدر و ہلال و ماہ

(انیس)

قد و عارض و گیسوئے پر شکن میں
گل و سنبل و سرو گلشن نہاں ہیں

چھپتی تھیں بھاگی جاتی تھیں گرتے تھے خاک پر
قبضوں سے تیغیں جسم سے روحیں تنوں سے سر

۳۔ **معکوس الترتیب**: مناسبت کی ترتیب الٹی ہو تو اسے لف و نشر معکوس الترتیب کہتے ہیں، جیسے:

روئی و زلف و قد صنم دیکھو
سرو و شمشاد و گل بہم دیکھو

جب لف دو چیزوں پر اور نشر ان سے وابستہ دو مناسبات پر مشتمل ہو تو اسے غیر مرتب بھی کہہ سکتے ہیں اور معکوس الترتیب بھی۔ لیکن بہتر یہ ہے کہ اسے غیر مرتب ہی کہا جائے اور معکوس الترتیب کی حدود کو وہاں سے شمار کیا جائے جب لف اور نشر دونوں تین تین چیزوں پر مشتمل ہوں۔

لفظ تراشی

دیکھیے: ''وضع الفاظ''۔

لکھنویت

''لکھنویت سے مراد شعر و ادب کا وہ خاص رنگ ہے جو لکھنؤ کے شعرائے متقدمین نے اختیار کیا اور جو اپنی بعض خصوصیات کی بنا پر قدیم شاعری سے جدا ہے۔''[۹]

لکھنویت کے نمایاں خط وخال یہ ہیں:

(الف) معاملہ بندی جس میں رکاکت وابتذال کی جھلک بھی موجود ہے۔

(ب) نسائیت۔ جس کا ایک مظہر ریختی ہے۔

(ج) تکلف اور تصنع۔

(د) صفت گری اور رعایت لفظی۔

(ہ) نشاطیہ رجحان۔

(و) خارجیت۔

(ز) تاثیر کی بجائے علمی وقار کا لحاظ۔

جس طرح دہلویت دہلی کے مخصوص سماجی عصری عوامل کا نتیجہ ہے اسی طرح لکھنویت بھی لکھنو کے مخصوص سماجی عصری عوامل کا نتیجہ ہے۔

(نیز دیکھیے: دبستان لکھنؤ)

لنگوا فرانکا

(LINGUA FRANCA)

لنگوا فرانکا یا لنگوا فرینکا سے مراد وہ زبان ہے جو کسی وسیع و عریض اور کثیر الالسنہ علاقے میں مختلف بولیاں اور زبانیں بولنے والے لوگوں کے درمیان ذریعہ ابلاغ و اظہار کا کام دے سکے۔ جیسے برصغیر پاک و ہند میں اُردو، جنوبی افریقہ کے علاقوں میں سواحلی اور مشرق وسطیٰ میں عربی۔[۱۰]

رام بابو سکسینہ اُردو کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اُردو صحیح معنوں میں ہندوستان بھر کی لنگوا فرینکا یعنی زبان عام ہے کیونکہ ان مقامات میں بھی جہاں یہ بولی نہیں جاتی بخوبی سمجھی جاتی ہے۔''[۱۱]

لوری

(LULLABY)

لوری ایک قسم کا لوک گیت ہے جسے مائیں بچوں کو بہلانے یا سلانے کے لیے گاتی ہیں۔ لوری گانے والی عورت بچے کو لٹا کر یا گلے لگا کر تھپکتی ہے یا اسے بازوؤں میں لے کر جھلاتی ہے اور ساتھ ساتھ لوری کے مصرعے گنگناتی ہے۔ اکثر لوریاں ماں کے جذبات کی ترجمانی کرتی ہیں لیکن بعض لوریوں میں بڑی بہن کے جذبات واحساسات کی ترجمانی بھی ہوتی ہے کیونکہ بچوں کو پالنے اور سنبھالنے میں بڑی بہن بھی خاصا حصہ لیتی ہے۔ لوری کا مواد بچے کے درخشاں مستقبل کی توقعات، اس کی کامیاب زندگی کے لیے پُرخلوص دعاؤں اور ضمناً اس کے متعلقین کی تعریف وتحسین پر مشتمل ہوتا ہے۔ جذباتی معصومیت، سادگی، بے ساختگی، شیرینی، دلکشی، مقامی رنگ اور گہرے معاشرتی نقوش عام لوک گیتوں کی طرح لوریوں کی بھی نمایاں خصوصیات ہیں۔

لوک کہانی

لوک کہانیاں نظم میں بھی ہوتی ہیں اور نثر میں بھی۔ لوک کہانیاں بھی لوک گیتوں کی طرح عوام کے خیالات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ لوک گیتوں کی طرح لوک کہانیاں بھی تحریری شکل میں وجود میں نہیں آئیں۔ یہ کہانیاں سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچتی رہی ہیں۔ بدلتے ہوئے سیاسی حالات اور معاشرتی تغیرات لوک کہانیوں پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ بعض اوقات ایک ہی لوک کہانی کسی معاشرے میں ضمنی اختلافات کے ساتھ کئی صورتوں میں مروج ہوتی ہے۔ لوک کہانیوں کو ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچانے والے لوک کہانی میں

حسبِ منشا حک واضافہ بھی کر لیتے ہیں۔

لوک کہانیاں رئیسوں کے درباروں میں بھی سنائی جاتی رہی ہیں لیکن ان کہانیوں کا تعلق اصلاً عوام الناس سے ہے۔ چنانچہ تیوہاروں، میلوں، دعوتوں، شادیوں اور اولیائے کرام کے سالانہ عرسوں میں لوک کہانیاں سنانے والے لوگ بھی پہنچ جاتے ہیں اور اپنے حافظے میں محفوظ منثور یا منظوم لوک کہانیاں سنا کر معاوضہ پاتے ہیں۔

لوک کہانیوں میں مذہبی عقائد عام طور پر خالص شکل میں نہیں ملتے۔ کیونکہ یہ کہانیاں اَن پڑھ عوام کے مذہبی عقائد کی حامل ہیں۔ ان کہانیوں میں عقائد سے زیادہ خوش اعتقادی اور ضعیف الاعتقادی کو دخل ہوتا ہے۔ قدیم داستانوں کی طرح لوک کہانیوں میں بھی خرق عادت امور سے بکثرت واسطہ پڑتا ہے۔

برصغیر پاک و ہند کی لوک کہانیوں میں سورماؤں کی شجاعت کے کارنامے بھی بیان کیے گئے ہیں۔ مقدس ہستیوں سے وابستہ مافوق الفطرت واقعات اور کرامتیں بھی موضوع بنی ہیں۔ دیومالائی طرزِ فکر واحساس بھی ملتا ہے۔ پرندے بھی مؤثر کردار کے طور پر کہانی میں دخل پا لیتے ہیں۔ کردار تاریخی بھی ہیں اور افسانوی بھی۔ تاریخی کرداروں سے وابستہ واقعات میں کہیں کہیں تاریخ کی جھلک بھی دکھائی دے جاتی ہے۔

لوک گیت

برصغیر پاک و ہند کی مختلف بولیوں اور علاقائی زبانوں میں لوک گیتوں کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے۔ لوک گیت بالعموم سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہوئے ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچتے ہیں۔ ان گیتوں کی تخلیق کرنے والے شعرا کے نام معلوم نہیں اور کسی گیت کے بارے میں یہ بھی یقین سے نہیں کہا جا سکتا کہ اس کے تمام اشعار یا مصرعے کسی ایک ہی شاعر کے کہے ہوئے ہیں کیونکہ لوک گیت گانے والے پیشہ ور مغنی بلکہ عام کسان بھی لوک گیتوں میں اپنی تک بندیوں کا اضافہ کرتے رہتے ہیں۔ لوک گیتوں کی دھنیں نہایت رسیلی، سریلی، دلآویز اور مقامی مزاج کی ترجمان ہوتی ہیں۔ بلکہ لوک گیتوں میں دھن کو بنیادی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔

شریف کنجاہی نے پنجابی لوک گیتوں کے بارے میں کہا ہے کہ:

> ''ان گیتوں کے بارے میں یہ بات یاد رکھنا چاہیے کہ یہ گیت اونچے خاندانوں اور معاشرے کے اعلیٰ طبقے کے بارے میں ہمیں کوئی معلومات مہیا نہیں کرتے۔ ان کا تعلق معاشرے کے متوسط اور نچلے طبقے سے ہے۔''[۱۲]

شریف کنجاہی نے پنجابی لوک گیتوں کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے ان کا اطلاق برصغیر کی سبھی زبانوں کے لوک گیتوں پر ہو سکتا ہے۔

پنجابی لوک گیتوں میں عشق و محبت کی عام باتوں کے علاوہ سسرال میں بہن یا بیٹی کے دکھ، میکے کی یاد، سوتیاڈاہ، باپ کی شفقت، بہن کی محبت، مامتا، شادی بیاہ کی رسوم، مقدمہ بازی کی اُلجھنوں، فتح کی خوشیوں، شکست کے غم، بہادری پر افتخار، خوش آئند مستقبل کے خوابوں، طبقاتی کشمکش، مفلسی اور ناداری کے دکھوں اور استحصالی نظام کے مصائب کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔ آنری بریماں نے لکھا ہے کہ ہر ملک کے لوک گیت سراسر

نہ سہی کسی نہ کسی حد تک ضرور مہمل ہوتے ہیں۔ ان کا مہمل ہونا بھی ان کے قبول عام کی ایک شرط ہے۔

لی جنڈ

دیکھیے: ''دیومالا''۔

لیرک

(LYRIC)

انگریزی شاعری کی ایک معروف صنف سخن ہے۔ اختصار، غنائیت، وحدت تاثر، داخلیت، ذاتی جذبات کا بیان اور تخیل کی چاشنی لیرک کے بنیادی لوازم ہیں۔

قدیم یونانی ایسی شاعری کو لیرک قرار دیتے تھے جس میں ایک شخص کے جذبات کا اظہار ہو اور اسے ایک مغنی لائر (ایک ساز) کے ساتھ گائے جبکہ کورس سے وہ شاعری مراد لی جاتی تھی جس میں ایک سے زیادہ افراد کے جذبات کا بیان ہو اور اسے ایک جماعت مل کر گائے۔ ایڈورڈ البرٹ نے لکھا ہے:

> ''لیرک انگریزی ادبیات کی ایک غنائیہ صنف سخن ہے۔ ایجاز و اختصار، زبان و بیان کی سادگی و بے ساختگی اور مواد کا ذاتی جذبات پر مبنی ہونا ایک اچھی لیرک کی بنیادی خصوصیات ہیں۔''[۱۳]

(م)

مابعدالطبیعیات

(METAPHYSICS)

مابعدالطبیعیات کی حدود کے تعین میں خاصا اختلاف ہے۔ بعض اوقات اسے فلسفہ کے مترادف کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ بعض اوقات اس سے الٰہیات مراد لی جاتی ہے۔ بعض اوقات اخلاقیات کو بھی مابعدالطبیعیات کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ تمام موضوعات و مسائل جو طبیعی علوم کے دائرہ بحث سے خارج، طبیعی فکر ونظر کی حدود سے ماورا اور مشاہدہ و تجربہ کے احاطے سے باہر ہیں۔ مابعدالطبیعیات کے دائرے میں آتے ہیں۔ مابعدالطبیعیات اس قسم کے سوالات سے بحث کرتی ہے۔

وجود کیا ہے؟ زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا کائنات کا کوئی مقصد ہے؟ کیا کائنات کا کوئی خالق ہے؟ انسان کہاں سے آتا ہے؟ کدھر جاتا ہے؟ کیا روح کا وجود ہے؟ روح کیا چیز ہے؟ کیا وہ بھی جسم کے ساتھ فنا ہو جاتی ہے یا جسم سے الگ زندہ رہ سکتی ہے؟

سٹیس نے مابعدالطبیعیات کو (Theory of Reality) قرار دیا ہے۔ ''اے ڈکشنری آف فلاسفی'' کے مطابق مابعدالطبیعیات کی اصطلاح پہلی صدی قبل مسیح میں فلسفہ ارسطو کے ایک خاص حصے کے لیے استعمال ہونا شروع ہوئی۔ ارسطو نے اپنے نظام فلسفہ کے اس نہایت اہم حصے کو فلسفہ اوّلین قرار دیا ہے جو ایسی تمام موجودات کے اعلیٰ اصولوں کا مطالعہ کرتا ہے جو حواس کی پہنچ سے باہر ہیں اور ان کی تفہیم صرف قیاسی استدلال ہی کے ذریعے ممکن ہے۔ یہ علم دیگر علوم کے لیے ناگزیر ہے۔

مابعدالطبیعیاتی شاعری

(METAPHYSICAL POETRY)

مابعدالطبیعیاتی شاعر اور مابعدالطبیعیاتی شاعری حد درجہ اُلجھی ہوئی، مبہم اور غیر واضح اصطلاحات ہیں کیونکہ خود مابعدالطبیعیات کے اصطلاحی معنی کی حدود پوری قطعیت کے ساتھ آج تک معین

نہیں کی جاسکیں۔ مابعدالطبیعیات کے لغوی معنی ہیں۔ ''چیزی کہ سوائے عام طبیعت است''۔ چنانچہ وہ شاعری جو مابعدالطبیعیات کو موضوع بنائے اور زندگی کی حقیقت و ماہیت اور اس کی غایت ومقصود سے فلاسفہ کی طرح بطور خاص دلچسپی لے اصولاً مابعدالطبیعیاتی شاعری کہلانے کی مستحق ہے لیکن ڈاکٹر جانسن نے کاؤلے، ڈن اور سترھویں صدی کے بعض اور شعرا کو مابعدالطبیعیاتی شاعر قرار دے کر اس اصطلاح کو خاصا محدود کر دیا ہے۔

جہاں تک انگریزی ادب کا تعلق ہے۔ اب یہ اصطلاح انہی شعرا اور ان کے مقلدین و متبعین کی حد درجہ ''دانش ورانہ'' اور متعلقہ بہ ذہن شاعری کے لیے استعمال ہوتی ہے۔ چنانچہ مابعدالطبیعیاتی شاعری کی بنیادی خصوصیت یہی ہے کہ وہ جذبے سے زیادہ فکر سے متعلق ہوتی ہے اور دل سے زیادہ دماغ کو اپیل کرتی ہے بلکہ بعض اوقات صرف دماغ کو اپیل کرتی ہے۔

مابعدالطبیعیاتی شاعر خیال کی نازک، لطیف، دقیق اور پیچیدہ اشکال سے دلچسپی لیتے ہیں۔ غیر مشابہ پیکروں میں نادر تخئیلی مشابہتوں کی تلاش پر بہت محنت صرف کرتے ہیں۔ گریزپا کیفیتوں، وجدانی حالتوں، فکر کی باریکیوں، خیال کی نزاکتوں اور احساس کی لطافتوں کے بھرپور اظہار کے لیے نادر تمثالوں، تشبیہوں، استعاروں اور قول محال سے زیادہ سے زیادہ کام لیتے ہیں۔ تمثالوں کو فقط تزئین کلام اور آرائش بیان کے لیے استعمال کرنے سے اجتناب کرتے ہیں۔

ماجرا

(PLOT)

دیکھیے: ''پلاٹ''۔

ماحول

(ENVIRONMENT)

انسان جن جغرافیائی عوامل اور اخلاقی و معاشرتی آداب، اطوار، عقائد، ضوابط اور روابط میں گھرا ہوا ہے۔ انھیں من حیث المجموع ماحول کے لفظ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ شعور اور ماحول میں اتنا گہرا تعلق ہے کہ اسے بیان کرنے کے لیے یہاں تک کہہ دیا جاتا ہے کہ شعور درحقیقت ماحول ہی کی پیداوار ہے چنانچہ کارل مارکس نے بھی شعور اور ماحول کے اس گہرے تعلق کو بیان کرنے کے لیے یہی پیرایہ اختیار کیا ہے:

''اپنے ماحول کے ساتھ میرا تعلق ہی میرا شعور ہے۔''[۱]

لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ حساس اور فہیم لوگوں کا شعور ماحول کی بعض صورتوں کے خلاف جہاد بھی کرتا ہے۔ گویا شعور کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جو ماحول کی اطاعت قبول نہیں کرتا۔ چنانچہ جہاں یہ بات درست ہے کہ انسان اپنے ماحول کی پیداوار ہے وہاں یہ بھی درست ہے کہ انسان اپنے ماحول کا خالق بھی ہے۔

ماحول کی تشکیل جغرافیائی عوامل اور سماجی عوامل سے ہوتی ہے۔ جغرافیائی عوامل انسان کو جو گردوپیش مہیا کرتے ہیں، اسے جغرافیائی ماحول اور سماجی عوامل انسان کو جو معاشرتی فضا مہیا کرتے ہیں، اسے سماجی ماحول کہا جاتا ہے۔ علم جغرافیہ کی اصطلاح کے طور پر گردوپیش کے وہ خارجی حالات وکوائف اور عناصر و عوامل جن کے درمیان کوئی شے، شخص یا جماعت زندگی بسر کرتی ہے من حیث المجموع ماحول کہلاتے ہیں۔[۲]

جغرافیائی ماحول موروثی خصوصیات اور معاشرتی سرگرمیوں

پر بھی اثرانداز ہوتا ہے۔[3]

مادہ پرستی

دیکھیے: ''مادیت''۔

مادہ تاریخ

کسی شعر یا مصرعے کے وہ الفاظ جن کے حروف مکتوبی سے حساب جمل کے ذریعے کسی واقعے کا سن برآمد ہوتا ہے، مادہ تاریخ کہلاتے ہیں۔ شعرا مادہ تاریخ پہلے کہہ لیتے ہیں اور پھر اسے نظم کرتے ہیں۔ مادہ تاریخ دو قسم کا ہوتا ہے۔

(الف) **مستقل:** ایسا مادہ جو بجائے خود کامل ہو اور کسی تعمیہ وتخرجہ کا محتاج نہ ہو۔ مثلاً خواجہ دل محمد نے علامہ اقبال کی تاریخ وفات کہی ہے:

شمع خاموش سال ہجری	عیسوی شمع شاعری خاموش
۱۳۵۷ھ	۱۹۳۸ء

دونوں مادے مستقل ہیں۔ کسی کمی بیشی کی ضرورت نہیں۔

(ب) **غیر مستقل:** ایسا مادہ جو کامل نہ ہو اور کسی تعمیہ یا تخرجہ کا محتاج ہو۔

(دیکھیے: تعمیہ اور تخرجہ)۔

مادیت

(MATERIALISM)

''مادیت: مادہ پرستی، یہ نظریہ کہ دنیا میں سوائے مادہ کے جوہر موجود نہیں۔ یہ عقیدہ کہ شعور اور ارادہ بھی مادے کے مظاہر ہیں (آرٹ) مادیت اشیا کے مادی پہلو پر زور دینا۔''[4]

فلسفے کا آغاز مادیت پسندی ہی سے ہوا تھا۔ جب انسان نے دیومالائی طرزِ فکر واحساس کا سہارا لیے بغیر اور دیوتاؤں کو دخل در معقولات کی اجازت دیے بغیر کائنات کی تخلیق وتکوین جیسے مسائل پر بلاواسطہ غور وفکر شروع کیا تو فلسفہ وجود میں آیا۔ تھیلز (طالیس) نے کہا کائنات پانی سے بنی ہے۔ اناکسی مندار نے اسے ایک بے پایاں زندہ شے قرار دیا۔ اناکسی میز نے ہوا کو کائنات کا اصول اوّل تسلیم کیا۔ ہرَیکلیٹس نے کہا کائنات آگ سے بنی ہے۔ ایمپی ڈرکلیز نے دعویٰ کیا کہ کائنات عناصر اربعہ (آگ، ہوا، مٹی، پانی) سے بنی ہے۔ دیما کریٹس نے کہا کہ انسان بلکہ انسانی روح سمیت پوری کائنات مادی ایٹموں سے بنی ہے۔ گویا یہ سب لوگ کائنات کا راز مادے میں تلاش کرتے تھے۔ سوفسطائی بھی اپنے تشکک کے باوجود مادیت پسند ہی تھے۔ فلسفہ کی تاریخ میں افلاطون پہلا شخص ہے جس نے مادی کائنات کو ایک عالم امثال کا عکس قرار دے کر مادیت کی روایت سے انحراف کیا اور مثالیت کی بنیاد ڈالی۔ علی عباس جلالپوری لکھتے ہیں:

> ''ماقبل سقراط فلاسفہ مادیت نے جو اُصول مرتب کیے تھے وہ بعد کے مادیت پسندوں نے اپنائے اور ان کی مزید تشریح کی۔ یہ اصول درج ذیل ہیں:
>
> ۱۔ مادہ وہ ہے جو مکان میں پھیلا ہوا ہے۔
>
> ۲۔ مادے میں حرکت کی صلاحیت موجود ہے۔
>
> ۳۔ تمام حرکت مقررہ قوانین کے تحت ہو رہی ہے۔
>
> ۴۔ مادہ ازلی اور غیر فانی ہے۔
>
> ۵۔ شعور اور ذہن بھی دوسری اشیاء کی طرح ایٹموں سے مرکب ہیں۔

۶۔ فطرت (نیچر) میں کوئی واردات بغیر سبب کے نہیں ہوتی۔

۷۔ عالم میں کوئی ذہن یا شعور کارفرما نہیں۔ دوسرے الفاظ میں اس پر کوئی یزدانی قوت متصرف نہیں ہے۔

۸۔ عالم میں کوئی مقصد و غایت نہیں ہے۔

مادیت کے ان بنیادی نظریات کا گزشتہ اڑھائی ہزار سال کے عرصے میں اپیکیورس، لکریشس، ولیم آکم، بیکن، ہابز، والٹیر، دیدرو، لیمارک، ڈارون، کارل مارکس وغیرہ کی تحریروں میں مختلف اور متعدد پیرایوں میں اظہار ہوا۔ مسیحی متکلمین کی تمام تر مخالفت کے باوجود مادیت پسندی کا نظریہ اور اس کا طریق فکر و تحقیق علمی دنیا میں فروغ پاتا رہا اور سائنس اور مادیت دوش بدوش چلتی رہیں لیکن بیسویں صدی کے اوائل میں مادیت کی جنم دی ہوئی جدید سائنس ہی نے مادیت پسندی کے نظریے میں بہت سے رخنے ڈال دیے۔''

علی عباس جلالپوری اس صورت حال سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''صدی رواں کے اوائل میں طبیعیات میں چند ایسے اہم انکشافات ہوئے کہ جن کی رو سے مادہ بحیثیت ایک شے کے غائب ہوگیا۔ مادہ کے ٹھوس ہونے کا نظریہ یکسر بدل گیا اور معلوم ہوا کہ مادہ محض سلسلۂ ''واقعات'' ہے۔ شروڈنگر، پلانک اور ہائزن برگ کے نظریہ مقادیرِ عنصری نے جدید سائنس کا سب سے انقلاب پرور انکشاف کیا کہ مادہ اور توانائی ایک دوسرے میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ ایٹم کے اجزائے ترکیبی الیکٹرون، پروٹون اور نیوٹرون ہیں۔ آئن سٹائن کی تحقیقات سے نظریہ مقادیر عنصری کی تصدیق ہوگئی ہے۔ مادے کے ٹھوس ہونے کا خیال زماں کے قدیم نظریے سے وابستہ تھا۔ جسے آئن سٹائن کے نظریہ اضافیت نے غلط ثابت کر دکھایا۔''[۶]

سی۔ای۔ایم جوڈ لکھتے ہیں کہ:

''انیسویں صدی کی طبیعیات بنیادی اور لازمی طور پر مادیت پسندانہ تھی جس کے زیر اثر ماہرین طبیعیات ابھی کچھ عرصہ پہلے تک مغلوبیت کی حد تک معتقد تھے کہ کسی شے کے حقیقی ہونے کا واحد مفہوم یہ ہے کہ وہ اپنی نیچر کے اعتبار سے مادے کے ایک ٹکڑے جیسی ہو اور مادہ کا تصور یہ تھا کہ وہ مکان میں پھیلا ہوا ہے۔ ٹھوس، بدیہی اور سادہ ہے اور عام انسان بھی اسے سمجھ سکتا تھا کیونکہ وہ اس کے لیے مرئی اور لمس پذیر تھا۔ چنانچہ مادیت پسندی کا تصور یہ تھا کہ عام سادہ مادے کے علاوہ بھی اگر کوئی چیز حقیقی ہے تو یہ لازماً ایسی چیز ہوگی جو مادی فطرت رکھتی ہو، جس کو بصر و لمس حسیاتی طور پر نہ سہی کم از کم نظریاتی طور پر ادراک کر سکے۔ چنانچہ اشیاء کی حسی ماہیت کی تلاش تجزیہ و تحلیل کے ذریعے ان کے عناصر ترکیبی کی دریافت تلاش حقیقت

کے مترادف تھی۔ دل کی آنکھ، روحانی اقدار اور مذہبی عقائداس مادی سائنسی تصور کے باعث عام آدمی کے لیےبھی معروضی صداقت سے عاری تھے کیونکہ مادی طبیعی قوانین ان کی توثیق سے قاصر تھے۔لیکن آج اس سارے طرزِفکر کی بنیادیں متزلزل ہو چکی ہیں۔ کیونکہ اب مادہ کے ٹھوس، سادہ اور بدیہی ہونے کا تصور ہی غائب ہو چکا ہے۔اب مادہ اتنا مادی نہیں رہا۔ اب وہ ایسی پُراسرار اور تعجب خیز شے بن چکا ہے جو بار بار ذہن کی گرفت میں آ آ کے نکل جاتی ہے۔اب اسے سمجھنے کے لیے لمس و بصر سے زیادہ ذہن سے کام لینا پڑتا ہے۔نتیجتاً اشیاء کی توضیح میں ذہنی مصطلحات پھر استعمال ہونے لگی ہیں۔طبیعیات نے کچھ ایسے سوالات بھی اُٹھائے ہیں جن کا حل ڈھونڈنے کے لیےطبیعیات کی سرحدوں سے پرے جانے کی ضرورت کا احساس بڑھتا جا رہا ہے۔ طبیعیاتی علوم فلسفیانہ توجیہات کا تقاضا کرنے لگے ہیں اور جہاں تک حیاتیات کا تعلق ہے، زندگی کو مادے کے بےشعور اور بے مقصد عمل کا ضمنی نتیجہ اور ذہن کو مغز سر کا شعبہ قرار دینے والے میکانکی نظریے بھی بتدریج غیر تسلی بخش ثابت ہوتے جا رہے ہیں۔

مادیت پرست/مادیت پرستی

دیکھیے: ''مادیت''۔

مارکسیت

(MARXISM)

مارکسیت سے مراد کارل مارکس اور فریڈرک اینجلز کے وہ عمرانی نظریات ہیں جو اشتراکی عقائد وافکار کے لیےفکری اساس کا کام دیتے ہیں۔ مارکس اور اینجلز کا دور بےلگام سرمایہ داری کا وہ دور تھا جب محنت کش طبقہ بُری طرح استحصال اور افلاس کا شکار تھا۔ چنانچہ مارکس اور اینجلز کو سماجی انصاف اور انسان دوستی کے مسلک سے جو دلچسپی تھی وہی ان کے نظریات وافکار کا باعث بنی۔ مارکس نے ایک نیا عمرانی نظریہ پیش کیا۔اس نے بتایا کہ ہر سماجی نظام اقتصادی عوامل کا نتیجہ ہوتا ہے اوراس میں واقع ہونے والے تغیرات طریق پیداوار اور پیداواری رشتوں میں واقع ہونے والی تبدیلیوں کے باعث رونما ہوتے ہیں۔ مارکس کے خیال میں سماجی تبدیلیوں کے پیچھے کارفرما قوت محرکہ وہ جدوجہد ہے جو زبوں حال طبقے ،بہتر سماجی اور معاشی مستقبل کے حصول کے لیے کرتے رہتے ہیں۔ چنانچہ اس نے تاریخ کو اقتصادی عوامل کی روشنی میں دیکھا اور معلوم کیا کہ سماجی ارتقا طبقاتی کشمکش کا نتیجہ ہے۔

(نیز دیکھیے: طبقاتی کشمکش اور جدلیاتی مادیت)۔

مارکسی تنقید

(MARXIST CRITICISM)

جب کارل مارکس کے اشتراکی نظریات عام ہوئے تو ادبی دنیا میں بھی ان نظریات کی صدائے بازگشت سنائی دینے لگی۔اس طرح تنقید کا ایک نظریہ یا دبستان وجود میں آ گیا جس کی بنیاد کارل مارکس اوراس کے مقلدین کے اشتراکی افکار پر ہے۔اسے اشتراکی تنقید یا مارکسی تنقید کہا جاتا ہے۔ مارکسی نقاد ادب برائے زندگی کے قائل ہیں۔لیکن ان کے نزدیک ادب کا

جائز موضوع ہے: زندگی طبقاتی کشمکش کے آئینے میں۔ چنانچہ مارکسی نقادوں نے زندگی کے مادی، معاشی پہلو کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ مارکسی نقاد مطالبہ کرتے ہیں کہ ادیب محنت کشوں کے مفاد کوملحوظ رکھے۔ طبقاتی کشمکش میں مظلوم کا ساتھ دے۔ اجتماعی سیاسی اور سماجی بہبود اس کی ادبی کاوشوں کا مقصود ہو۔ پروفیسر احتشام حسین کے یہ الفاظ مارکسی تنقید کے مختصر تعارف کا درجہ رکھتے ہیں:

''ادب کی یہ حیثیت کہ اس میں سماجی حقائق اپنی طبقاتی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں اور ادیب کے سماجی رجحان کا پتہ اس کے خیالات سے چلتا ہے۔ ادیب زندگی کی کشمکش میں شریک ہو کر اسے بہتر بنانے کی راہ بتا سکتا ہے۔ اشتراکی حقیقت نگاری مارکسی تنقید میں سب سے نمایاں شکل میں ملتی ہے۔ جو نقاد اس نظریہ تنقید کو اپناتے ہیں وہ روح عصر، سماجی نفسیات، عمرانیات یعنی ان تمام باتوں پر نگاہ رکھتے ہیں جو طبقاتی سماج میں پیداوار کی معاشی بنیادوں کے اوپر فکری اور فلسفیانہ حیثیت سے وجود میں آتی ہیں۔ تعبیر ادب کے اس مادی نظریے پر عام طور پر سے اعتراض کیا جاتا ہے کہ اس پر عمل کرنے والے ادب میں ادبیت کی بجائے فلسفہ، تاریخ، معاشیات اور دوسرے عناصر کی جستجو کرتے ہیں۔ یہ اعتراض درست نہیں ہے کیونکہ ادب محض چند فنی خصوصیات کا مجموعہ نہیں ہے، اس سے زیادہ ہے۔ پھر فنی خصوصیات خود تاریخی حالات اور سماجی ارتقا سے وجود میں آتی ہیں۔ اس وقت تک عملی تنقید کا یہی طریقہ سب سے زیادہ کارآمد ثابت ہوا ہے۔ اس میں خارجی اور داخلی کوئی پہلو چھوٹنے نہیں پاتا۔ لیکن زور انہی باتوں پر دیا جاتا ہے جو ادیب کے شعور، سماجی اور فنی دونوں، سے تعلق رکھتی ہیں۔ یہ نظریہ نہ تو جمالیاتی پہلوؤں کو نظرانداز کرتا ہے نہ ادب کو عمرانیات اور سیاسیات کا بدل قرار دیتا ہے۔''[۸]

مارکسی تنقید اور مارکسی نظریہ ادب کے بنیادی اصول یہ ہیں:

۱۔ انسان کی سماجی، سیاسی اور ذہنی کیفیات مادی زندگی کے نظام پیداوار سے متعین ہوتی ہیں۔ زندگی میں دوسرے عناصر بھی اپنا مقام رکھتے ہیں۔ دعویٰ صرف یہ ہے کہ معاشی عنصر کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

۲۔ بہتر مستقبل کے رجائی نقطۂ نظر سے سماجی عصری حقیقتوں کی عکاسی فنکار پر لازم ہے۔

۳۔ فنکار طبقاتی کشمکش میں غیر جانبدار نہیں رہ سکتا۔ اسے ان عوام کا ساتھ دینا ہے جو استحصال کا شکار ہیں۔

۴۔ جمالیاتی عنصر ہر فن پارے کے لیے لازمی ہے کیونکہ وہی اسے ادب بناتا ہے لیکن محض جمالیاتی مسرت کو ادب پارے کی غایت قرار دینا خطرناک ہے۔

۵۔ حسن سے محظوظ ہونے کی انسانی صلاحیت ان معنوں میں فطری اور وہبی نہیں ہے جن معنوں میں باصرہ اور سامعہ کو فطری کہا جاتا ہے۔ کیونکہ یہ صلاحیت ماحول سے آویزش اور فطرت پر قابو پانے کے نتیجے میں بنی آدم میں ظاہر ہوئی۔ (یا کم از کم ان حالات میں ارتقا پذیر ہوئی) بقول کارل مارکس ''انسان فطرت کو تبدیل کرنے

کے دوران میں خود اپنی فطرت کو بھی تبدیل کرتا رہا ہے۔''

۶۔ اخلاق اقدار سے بے نیازی ناممکن ہے اور معاشی نظام کا اخلاق کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔

احتشام حسین، ممتاز حسین اور فیض احمد فیض اُردو تنقید میں مارکسی دبستان کی نمائندگی کرتے ہیں۔

مبالغہ

مبالغہ کے لغوی معنی ہیں کوشش میں کوئی کسر اُٹھا نہ رکھنا اور ادبیات کی اصطلاح میں اس کے معنی ہیں بڑھا چڑھا کر بیان کرنا۔ مولانا صہبائی نے مبالغہ کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''مبالغہ یہ ہے کہ کسی وصف کو شدت یا ضعف میں اس حد تک پہنچا دیں کہ اس حد تک اس کا پہنچنا بعید ہو یا محال ہو۔ تا کہ سننے والے کو یہ گمان نہ رہے کہ اس وصف کی شدت یا ضعف کا کوئی مرتبہ باقی ہے۔''[۹]

غالب کا شعر ہے:

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

طباطبائی لکھتے ہیں:

''یہ مبالغہ غیر عادی ہے یعنی طبیعت میں ایسی گرمی ہو کہ جس چیز کا خیال آئے وہ چیز جل جائے۔''[۱۰]

مبتذل

دیکھیے: ''ابتذال''۔

مبہم

دیکھیے: ''ابہام''۔

متخیلہ

دیکھیے: ''تخیل''۔

مترادف

(SYNONYM)

ہم معنی الفاظ کو مترادفات کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر چاند قمر اور ماہ مترادف الفاظ ہیں کہ ان سے ایک ہی شے مراد ہے۔ بسا اوقات جن الفاظ کو مترادف سمجھ لیا جاتا ہے۔ درحقیقت مترادف نہیں ہوتے۔ حقیقت یہ ہے کہ:

''دنیا کی کسی بھی زبان میں ایک ہی شے، ایک ہی کیفیت کے لیے ایک سے زیادہ الفاظ نہیں ہوا کرتے اور جو بظاہر ہم معنی الفاظ نظر آتے ہیں ان میں معنی ومطالب کے لحاظ سے ہلکا ہلکا فرق ہوتا ہے (یا پھر ایک مجازی اور ایک حقیقی ہوتا ہے)۔''[۱۱]

(ممتاز حسین)

اُردو لغات مترادفات کے مؤلف پروفیسر محی الدین خلوت لکھتے ہیں:

''علمائے لسانیات کا فیصلہ ہے کہ دنیا کی کسی زبان میں دو لفظ بالکل ایک معنی کے نہیں ہو سکتے۔''[۱۲]

عربی میں اونٹ کے لیے جو ساٹھ لفظ ملتے ہیں وہ اونٹ کی مختلف قسموں کے نام ہیں۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ اُردو جیسی مخلوط زبان میں ایک ہی شے یا کیفیت کی نمائندگی کرنے والے الفاظ (مترادفات) مختلف زبانوں سے آ کر جمع ہو جاتے ہیں۔ اس شذرے کے آغاز میں جو مثال دی گئی ہے۔ اسے

دیکھیے۔ان مترادفات میں اُردو کا لفظ ایک ہی ہے یعنی ''چاند''، قمر عربی سے اور ماہ فارسی سے آ گیا ہے۔ اسی طرح آ گ، آتش اور نار مترادف ہیں جن میں اُردو کا لفظ صرف آ گ ہے آتش فارسی سے اور نار عربی سے آیا ہے۔

وہ لوگ جو مترادفات کے استعمال کو روا نہیں رکھتے ان کا کہنا ہے کہ اگر کسی جملے میں لفظ واقعی مترادفات کی حیثیت سے استعمال ہوئے ہیں تو ان میں سے ایک حشو ہے اور حشو و زوائد سے کام لینا خوبی نہیں خامی ہے۔لیکن جو لوگ مترادفات کے استعمال کو جائز سمجھتے ہیں ان کا دعویٰ ہے کہ مترادفات کا استعمال عبارت میں تزئین و آرائش کا موجب بنتا ہے۔اس کے جذباتی بہاؤ میں اضافہ کرتا ہے اور عبارت کو ایک قسم کی موسیقیت عطا کرتا ہے۔بعض لوگوں نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے کہ مترادفات کے استعمال سے زور اور اثر میں بھی اضافہ ہوتا ہے لیکن خیال رہے کہ کسی عبارت میں پاس پاس جو الفاظ مترادفات کی حیثیت سے استعمال ہوتے ہیں وہ درحقیقت ہم معنی نہیں ہوتے کیونکہ اگر وہ پوری طرح ہم معنی ہوں تو اصل مقصد ہی فوت ہو جاتا ہے۔مہر اور شمس دونوں کے معنی سورج کے ہیں اور یہ پوری طرح ہم معنی ہیں۔اسی لیے مہر و شمس کی ترکیب مضحکہ خیز ہے۔اس کے برعکس کیف اور سرو، قریب المعنی ہیں۔انھیں ایک ترکیب میں مترادفات کے طور پر جمع کیا جا سکتا ہے یعنی کیف و سرور کی ترکیب درست ہے۔

مترنم

دیکھیے: ''ترنم''۔

متروک (الفاظ)

OBSOLETE (WORDS)

متروک الفاظ سے وہ الفاظ مراد ہیں جو کسی زمانے میں اہلِ علم کی تحریروں میں استعمال ہوتے تھے مگر بعد میں آنے والے علما و فصحا نے انھیں غیر فصیح ٹھہرا کر نظم و نثر میں ان کا استعمال ترک کر دیا۔ مثال کے طور پر درج ذیل الفاظ جو متقدمین نے ادبی نگارشات میں استعمال کیے تھے آج کل متروک سمجھے جاتے ہیں:

ہمیش بجائے ہمیشہ۔ ہینگے بجائے ہیں۔ ٹک و تنک بمعنی ذرا۔ زور بمعنی عجیب و خوب و کثیر۔ کسو بمعنی کسی۔ کبھو بجائے کبھی۔ کیونکہ بجائے کیونکر۔

متشاعر

(POETASTER)

وہ شخص جو تیز قوتِ متخیلہ، نفسیاتی بصیرت، نزاکت احساس اور لطافت جذبات سے محروم ہونے کے باوجود محض اپنی موزونیٔ طبع کی بدولت کلام موزوں کر لیتا ہو متشاعر کہلاتا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں:

> ''نظم کا سلیقہ (موزونیٔ طبع) اکثر میں اور شاعری کا ملکہ کمتر میں ہوتا ہے۔ اس لیے ہر زبان میں شاعر کم ہوتے ہیں اور متشاعر بہت۔ اُردو میں بھی متشاعر کثرت سے ہیں لیکن اُردو شاعری کی عمر کو دیکھتے ہوئے حقیقی شاعروں کی تعداد بھی بہت کم نہیں معلوم ہوتی۔''[۱۲]

متشکک

دیکھیے: ''تشکک''۔

متصل الحروف

دیکھیے: ''موصل''۔

متمم غزل

دیکھیے: ''مقطع''۔

متناسب

دیکھیے: ''تناسب''۔

متوازن

دیکھیے: ''توازن''۔

متھ

(MYTH)

دیکھیے: ''دیومالا''۔

مثالیت

(IDEALISM)

مادیت اور مادیت پسندوں کے نظریے کے عین برعکس مثالیت اور مثالیت پسندوں کا نظریہ یہ ہے کہ مادہ نہیں، خیال یا ذہن ہی حقیقی ہے۔ مادہ تو محض اس کا عکس ہے۔ مثالیت پسندی کا آغاز افلاطون کے نظریہ اعیان (نظریہ امثال) سے ہوتا ہے۔

افلاطون کے نزدیک یہ مادی عالم جسے ہم اپنے حواس سے معلوم کرتے ہیں حقیقی نہیں بلکہ یہ عکس ہے ایک ایسے عالم کا جو مادی کائنات سے ماورا ہے اور اَن گنت، مستقل بالذات، ازلی، ابدی، غیر مخلوق، معروضی اور غیر متبدل اعیان یا امثال پر مشتمل ہے۔ عالم مادی کی تمام اشیا عالم اعیان کی اشیا کی ناقص نقلیں، عکس یا سائے ہیں۔ مادی کائنات کے غیر حقیقی ہونے کا یہ مفروضہ بعد میں متعدد پیرایوں میں اظہار پاتا رہا ہے جیسے:

(الف) اپنی نمود کے لیے مادہ ذہن کا محتاج ہے۔
(ب) آفاقی ذہن مادے کا خالق ہے۔
(ج) انسانی ذہن مادے کا خالق ہے۔
(د) موضوع معروض کا خالق ہے۔
(ہ) کسی شے کا وجود میرے علم پر منحصر ہے اور میں صرف اپنی ذہنی کیفیت ہی کا صحیح علم رکھتا ہوں۔ پس میری ذہنی کیفیت ہی کا وجود حقیقی ہے۔
(و) مادی کائنات کا ارتقا انسان کے ذہنی ارتقا کا عکس یا نتیجہ ہے اور بالآخر کائنات کے غیر حقیقی اور ذہن کے حقیقی ہونے کا یہ نظریہ حد درجہ موضوعیت کے ساتھ آمیزش پا کر اس دعوے پر منتج ہوا کہ مادہ کا سرے سے کوئی وجود ہی نہیں۔ جارج برکلے نے یہ کہہ کر مثالیت یا تصوریت کو اس کے نقطۂ کمال تک پہنچا دیا کہ مادہ تو محض ایک افسانوی سی شے ہے۔ مادے کا تو کوئی وجود ہی نہیں۔ خارجی کائنات جسے مادے پر مشتمل سمجھا جاتا ہے خدا (اور کسی حد تک انسان) کے ذہن سے آزاد اپنا کوئی وجود نہیں رکھتی۔

لیکن مادی کائنات کی لامحدود وسعتوں کا انکشاف کر کے سائنس نے مثالیت پسندی کی ذہن پرستی پر کاری ضرب لگائی ہے۔ انسانی ذہن کو اس مادی کائنات کا خالق کیسے گردانا جا سکتا ہے جس کا وہ تخئیل اور تصور کے زور سے احاطہ بھی نہیں کر سکتا۔

علم ہیئت کے غرور شکن انکشافات سے پہلے انسان اپنے آپ کو مرکز کائنات، حاصل کائنات اور آقائے کائنات جانتا تھا اور برتری کی ترنگ میں اسے اپنے ذہن کی تخلیق سمجھ سکتا

تھا۔ آج یہ بات ممکن نہیں رہی۔ لیکن انسان کی کوشش ہے کہ پھر سے کائنات کے ساتھ کوئی جذباتی یا شعوری رشتہ ڈھونڈ نکالے۔ مثالیت کی جدید صورتیں اسی انسانی بے بسی اور احساس بے چارگی کی مظہر ہیں۔ فائدے میں وہ رہے جو کائنات کو صنعت پروردگار مانتے تھے۔

البتہ مثالیت کا ایک رُخ اخلاقی مثالیت بھی ہے یعنی اقدار اور نصب العینوں کا تعین کرنا۔ ''ہست'' سے غیر مطمئن ہو کر ''بایست'' کے حصول کی کوشش کرنا اور مثالیت کا یہ پہلو اب بھی انسانی دنیا میں پوری طرح کام کر رہا ہے اور کرتا رہے گا۔ ادبی مثالیت بھی اخلاقی مثالیت ہی کی ایک شکل ہے۔

ادب میں زندگی کو اس طرح پیش کرنے کی بجائے جیسی کہ وہ ہے اس طرح پیش کرنا جیسے کہ اسے ہونا چاہیے۔ مثالیت، عینیت (پسندی) کہلاتا ہے۔ سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''یہ ایک طرف کلاسیکیت کی ضد ہے اور دوسری طرف حقیقت نگاری کے مسلک کی ضد ......
> ادب کا یہ مسلک مثالی حقیقتوں میں یقین رکھتا ہے جو ہے اس کو ناکافی اور نامکمل سمجھتا ہے، روحانی، وجدانی اور اخلاقی نصب العین پر خاص زور دیتا ہے۔''[۱۴]

(نیز دیکھیے: اعیان)۔

آئیڈیلزم
(IDEALISM)

خیال رہے کہ انگریزی میں ادبی مثالیت اور فلسفیانہ مثالیت دونوں کے لیے (Idealism) ہی کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ پہلی صورت میں یہ Ideal سے اور دوسری صورت میں افلاطون کے Idea سے مشتق ہے جبکہ اُردو میں تصوریت اور تصوریت پسندی کی اصطلاحیں تو فلسفیانہ مثالیت کے لیے مخصوص ہیں اور مثالیت اور عینیت ادبی مثالیت اور فلسفیانہ مثالیت دونوں کے لیے مستعمل ہیں۔

(نیز دیکھیے: اعیان)۔

مثالیت پسند/ مثالیت پسندی

دیکھیے: ''مثالیت''۔

مثلث

مثلث اس نظم کو کہتے ہیں جو تین تین مصرعوں کے بندوں کی شکل میں لکھی جائے۔ پہلے بند کے تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں بعد میں آنے والے ہر بند کے پہلے دو مصرعے الگ قافیہ رکھتے ہیں یعنی صرف آپس میں متحد القوافی ہوتے ہیں اور تیسرا مصرع بند اوّل کے ساتھ ہم قافیہ ہوتا ہے۔

مثمن

مثمن اس نظم کو کہتے ہیں جو آٹھ آٹھ مصرعوں کے بندوں کی شکل میں لکھی جائے۔ پہلے بند کے آٹھوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں بعد میں آنے والے ہر بند کے پہلے سات مصرعے الگ قافیہ رکھتے ہیں یعنی آپس میں متحد القوافی ہوتے ہیں اور آٹھواں مصرع بند اوّل کے ساتھ ہم قافیہ ہوتا ہے۔

مثمن ترجیع بند

ہیئت کے اعتبار سے نظم کی ایک قسم ہے جس میں ہر بند آٹھ مصرعوں کا ہوتا ہے۔ پہلے چھ مصرعے متحد القوافی لکھ کر دو مصرعے جداگانہ قافیہ میں (بصورت بیت مصرع) ان پر اضافہ

کر دیے جاتے ہیں اور یہ دو مصرعے ہر بند کے چھ مصرعوں کے بعد دُہرائے جاتے ہیں۔

مثمن ترکیب بند

ہیئت کے اعتبار سے نظم کی ایک قسم ہے جس میں ہر بند آٹھ مصرعوں کا ہوتا ہے۔ ہر بند کے پہلے چھ مصرعے متحد القوافی لکھ کر دو مصرعے جداگانہ قافیہ میں بصورت بیت مصرع ان پر اضافہ کر دیے جاتے ہیں۔ اس طرح ایک بند کی تکمیل ہو جاتی ہے۔ دوسرے بند میں پھر نئے قوافی میں چھ مصرعے لکھ کر نئے قوافی میں ایک بیت مصرع اضافہ کی جاتی ہے۔ اسماعیل میرٹھی کی نظم قلعہ اکبرآباد مثمن ترکیب بند کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔

مثنوی

مثنوی فارسی اور اُردو شاعری کی ایک اہم صنف ہے۔ مثنوی میں دو دو مصرعے باہم مقفیٰ ہوتے ہیں یا یوں کہیے کہ ہر شعر بیت مصرع ہوتا ہے اور ہر شعر کے قافیے الگ ہوتے ہیں یعنی کوئی شعر قافیے کے اعتبار سے کسی دوسرے شعر یا مصرعے کا تابع نہیں ہوتا۔

اکثر محققین کے نزدیک مثنوی ایرانیوں کی ایجاد ہے۔ عربی میں مثنوی نہیں ملتی۔ عربوں کی شاعری میں رجز البتہ مثنوی سے مماثل ہے اور مولانا شبلی نعمانی کے اس قیاس میں بھی خاصا وزن ہے کہ شاید مثنوی ایجاد کرنے والے ایرانیوں کے سامنے رجز کا نمونہ شعوری طور پر موجود ہو۔

مثنوی کی ہیئت میں چھوٹی چھوٹی بے شمار نظمیں لکھی گئی ہیں۔ اصولاً یہ بھی مثنوی کے دائرے میں شامل ہیں لیکن فنی حیثیت سے جب مثنوی پر بحث ہوتی ہے تو مراد وہ مثنویاں ہوتی ہیں جن میں کوئی قصہ بیان کیا جائے۔ مولانا حالی، مولانا شبلی نعمانی اور امداد امام اثر نے مثنوی کے فن سے جہاں بحث کی ہے وہاں مثنوی کا یہی تصور ملحوظ رکھا گیا ہے۔

جہاں تک موضوعات کا تعلق ہے۔ عشق و محبت، جنگ و پیکار، تاریخ ملی، فلسفہ و تصوف اور دین و اخلاق فارسی مثنویوں کے عام موضوعات ہیں۔ اُردو میں زیادہ تر عشقیہ مثنویاں ہی لکھی گئی ہیں۔ ملا وجہی کی قطب مشتری، سراج اورنگ آبادی کی بوستان خیال، میر تقی میر کی دریائے عشق اور شعلہ عشق، میر حسن کی سحرالبیان، میر اثر کی خواب و خیال، دیا شنکر نسیم کی گلزارِ نسیم، نواب مرزا شوق کی زہر عشق اور داغ دہلوی کی فریاد داغ مشہور مثنویاں ہیں اور یہ سب عشقیہ ہیں۔ چنانچہ عبدالقادر سروری لکھتے ہیں:

> ''چند قدیم رزمیہ مثنویوں مثلاً نصرتی کے علی نامہ، رستمی کے خاور نامہ اور حسن شوقی کے ظفر نامہ کو چھوڑ کر بعد کے زمانے میں رزمیہ مثنویاں بہت کم لکھی گئیں۔''[۱۵]

جہاں تک اُردو کا تعلق ہے مثنوی کا فن ایک طویل عرصہ سے جمود اور تعطل کا شکار ہے۔ مولانا حالی کی طبیعت کو مثنوی سے خاص مناسبت تھی۔ انھوں نے برکھارت، نشاط اُمید، حب وطن، مناظرہ، رحم و انصاف اور بیوہ کی مناجات جیسی مثنویاں لکھیں۔ مولانا حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں اور شبلی نعمانی نے شعرالعجم میں مثنوی کے شرائط و ضوابط سے بالتفصیل بحث کی ہے۔

مجاز

کسی علاقہ یا مناسبت کی بنا پر کسی لفظ کو ایسے معنی میں استعمال کرنا جن کے لیے وہ لفظ وضع نہیں ہوا مجاز کہلاتا ہے۔ بالفاظ دیگر جب کسی لفظ کو ایسے معنوں میں استعمال کیا جائے جن

معنوں کے لیے وہ لفظ وضع نہیں ہوا اور وہاں کوئی ایسا قرینہ بھی موجود ہو کہ یہاں معنی حقیقی مراد نہیں تو اس لفظ کو علم بیان کی اصطلاح میں مجاز کہتے ہیں استعارہ اور مجاز مرسل مجاز ہی کی قسمیں ہیں۔

مجاز مرسل

علم بیان کی اصطلاح میں جو لفظ سوائے معنی موضوع لہٗ کے اور معنی میں استعمال ہو اور وہاں کوئی قرینہ ایسا پایا جائے جو حقیقی معنی مراد لینے سے مخاطب کو روک دے اور ان دونوں معنوں میں کوئی علاقہ سوائے علاقہ تشبیہ کے ہو۔ اس کو مجاز مرسل کہتے ہیں جیسے:

رنگ ہو یا خشت وسنگ، چنگ ہو یا حرف وصوت
معجزہ فن کی ہے خون جگر سے نمود

مصرع اولی میں رنگ سے مصوری، سنگ سے سنگتراشی، خشت سے فن تعمیر، چنگ سے سازنوازی، حرف سے شعروادب اور صوت سے فنی موسیقی مراد ہے۔

محاورہ

اصطلاح میں خاص اہلِ زبان کے روزمرہ یا بول چال یا اسلوبِ بیان کا نام محاورہ ہے لیکن روزمرہ اور محاورہ میں امتیاز کرنے کے لیے محاورہ کے ایک محدود معنی مان لیے گئے ہیں۔ اب محاورہ کا اطلاق خاص کر ان افعال پر ہوتا ہے جو کسی اسم کے ساتھ مل کر اپنے حقیقی معنوں کی بجائے مجاز معنوں میں استعمال ہوتے ہیں۔ مثلاً اُتارنا کے حقیقی معنی کسی شے کو اوپر سے نیچے لانے کے ہیں۔ مثلاً گھوڑے سے سوار کو اُتارنا، کھونٹی سے کپڑا اُتارنا، کوٹھے سے پلنگ اُتارنا وغیرہ۔ ان میں سے کسی کو بھی محاورہ قرار نہیں دیا جا سکتا کیونکہ اُن میں اُتارنا حقیقی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ لیکن نقشہ اُتارنا، نقل اُتارنا، دل سے اُتارنا محاورات ہیں کیونکہ یہاں اُتارنا مجازی معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح روٹی کھانا محاورہ نہیں۔ غم کھانا، قسم کھانا اور دھوکا کھانا محاورات ہیں۔[16]

محتسب

(CENSOR SHIP)

نفسیات کی اصطلاح میں محتسب سے مراد ہے ذہن کی وہ قوت عاملہ جو لاشعور اور شعور کے درمیان سرحدی محافظ کا کام کرتی ہے اور کچلی ہوئی آرزوؤں، یادوں اور خیالات کو لاشعور کی دنیا سے شعور کی دنیا میں آنے سے روکتی ہے۔ یہ اصطلاح فرائڈ نے وضع کی ہے۔

مختصر افسانہ

(SHORT STORY)

اصطلاحی اعتبار سے مختصر افسانہ انگریزی اصطلاح شارٹ سٹوری کا اُردو ترجمہ ہے۔ افسانہ کا لفظ بھی بالعموم مختصر افسانے ہی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ سہیل بخاری نے مختصر افسانے کے لیے افسانچے کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

"اس سے مراد نثر میں ایک مختصر سا وہ قصہ ہے جس میں زندگی کے کسی ایک پہلو کو بے نقاب کیا گیا ہو۔"[17]

مغرب میں ایڈگر ایلن پو کو مختصر افسانے کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ مختصر افسانے کی کوئی جامع و مانع تعریف ممکن نہیں۔ کہا جاتا ہے کہ مختصر افسانہ وہ کہانی ہے جسے ایک نشست میں پڑھا جا سکے یا جس کے مطالعے میں زیادہ سے زیادہ دو گھنٹے صرف

ہوں۔ اس قسم کی سرسری باتیں مختصر افسانے کے حدود و شرائط کا تصور دلانے سے قاصر ہیں۔ تاہم چند باتیں ایسی ہیں جو مختصر افسانے کو عام کہانی سے ممیّز کر کے اس کے خط و خال کو نمایاں کر سکتی ہیں۔

(الف) **موضوع:** ناول نگار کی طرح افسانہ نگار کا موضوع بھی زندگی ہے لیکن اپنی وسعتوں اور پیچیدگیوں سمیت نہیں بلکہ زندگی کا صرف ایک حصہ۔ کوئی شخص، کوئی واقعہ، کوئی تجربہ، کوئی خیال، کوئی احساس، کوئی تنہا بصیرت افسانے کا موضوع بنتی ہے۔ بالفاظ دیگر افسانہ (ناول کے برعکس) زندگی کے صرف ایک پہلو کی نقاب کشائی کرتا ہے۔ پوری زندگی کی بجائے صرف ایک گوشے کی جھلک دکھاتا ہے۔

(ب) **وحدت تاثر:** وحدت تاثر مختلف افسانے کی بنیادی شرط ہے یعنی یہ ضروری ہے کہ افسانہ قاری کے ذہن پر ایک اور صرف ایک اثر چھوڑے اور اسے نبھانے کے لیے ضروری ہے کہ کہانی میں دلچسپی کا مرکز ایک اور صرف ایک ہو، ورنہ تاثر تقسیم ہو جائے گا اور اس کی شدت میں بھی کمی آ جائے گی۔ وحدت تاثر کا اختصار کے ساتھ بھی گہرا تعلق ہے۔ مختصر افسانے میں اختصار کے معنی یہ ہیں کہ ایسے تمام واقعات، بیانات، مناظر مکالمات اور کرداروں کو کہانی میں شامل کرنے سے احتراز کیا جائے جو وحدت تاثر کی راہ میں حائل ہوں یا انتشار توجہ کا باعث بنیں۔ مختصر افسانے کی طوالت بھی اتنی ہی ہونی چاہیے کہ اسے ایک نشست میں (نصف گھنٹے سے لے کر زیادہ سے زیادہ دو گھنٹے تک کے عرصے میں) پڑھا جا سکے ورنہ وحدت تاثر میں خلل پڑے گا۔ واقعات کے انتخاب اور ان کی ترتیب میں بھی افسانہ نگار کو اس کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے کہ اس کا مقصود قاری کے ذہن پر ایک خاص تاثر ثبت کرنا ہے۔ اس لیے افسانہ نویسی کے فن میں حسن انتخاب اور حسن ترتیب کے تقاضے بھی اس کی بنیادی شرط یعنی وحدت تاثر کے تابع ہیں بلکہ اسی سے جنم لیتے ہیں۔

مخمس

مخمس اس نظم کو کہتے ہیں جو پانچ پانچ مصرعوں کے بندوں کی شکل میں لکھی جائے۔ پہلے بند کے پانچوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے پہلے چار مصرعے الگ قافیہ رکھتے ہیں یعنی آپس میں متحد القوافی ہوتے ہیں اور پانچواں مصرع بند اوّل کے ساتھ ہم قافیہ ہوتا ہے۔

فارسی شاعروں میں سے خواجوی کرمانی اور قاآنی کے مخمس بہت مشہور ہیں۔ اُردو میں نظیر اکبرآبادی نے مخمس سے بہت دلچسپی لی ہے۔ کلیات ظفر جلد اوّل میں بھی انیس مخمس شامل ہیں۔
(نیز دیکھیے: تخمیس)۔

مدح

مدحیہ قصیدہ فنی اعتبار سے چار ارکان یا اجزا پر مشتمل ہوتا ہے۔ یہ چار اجزا تشبیب، گریز، مدح اور دعا ہیں۔ تشبیب قصیدے کی تمہید ہے، گریز میں ممدوح کا ذکر چھیڑا جاتا ہے اور اس کے بعد مدح کا مرحلہ آتا ہے جو دراصل مدحیہ قصیدے کا مقصود ہے۔ اُردو اور فارسی قصائد کی مدح میں مبالغہ اس حد تک دخیل رہا ہے کہ امرا و سلاطین کی تعریف میں لکھے ہوئے قصائد کی

مدح کا تصور بھی مبالغہ کے بغیر ناممکن ہے۔

مراجعہ

علم بدیع کی اصطلاح ہے۔ شعر یا مصرعے میں سوال و جواب نظم کرنا صفت مراجعہ کہلاتا ہے۔ اسے صنعت سوال و جواب بھی کہتے ہیں۔[18]

مراختہ

مشاعرے کی روایت فارسی سے اُردو میں آئی۔ چنانچہ شروع میں اُردو مشاعروں کو فارسی مشاعروں سے ممیّز کرنے کے لیے انھیں مراختہ کا نام دیا جاتا تھا یعنی ریختہ کہنے والے شعرا کی محفل۔ بعد میں اُردو مشاعروں نے اس تیزی سے ترقی کی اور فارسی مشاعروں کا رواج اس تیزی سے زوال پذیر ہوا کہ مراختہ کہنے کی ضرورت ہی نہ رہی۔ چنانچہ مشاعرہ کا لفظ ہی عام ہو گیا۔ شمالی ہند کے اوّلین مراختے وہ تھے جو خان آرزو، خواجہ میر درد اور میر تقی میر کے ہاں منعقد ہوا کرتے تھے۔

(نیز دیکھیے: مشاعرہ)۔

مراعات النظیر

اس کو تناسب، توفیق، ایتلاف اور تلفیق بھی کہتے ہیں۔ شعر یا جملے میں ایسے الفاظ جمع کرنا جو ایک دوسرے کے ساتھ سوائے نسبت تضاد کے کوئی اور مناسبت رکھتے ہوں، علم بدیع کی اصطلاح میں مراعات النظیر کہلاتا ہے۔ فرہنگ آنندراج میں ہے:

''این صنعت را تناسب نیز گویند۔ آنچناں باشد
کہ منشی یا شاعر چیزہا راجمع سازد کہ با یک دیگر
مناسب داشتہ باشند مانند ماہ و آفتاب، گل و بلبل،
تیر و کمان و امثال آں۔''

جیسے:

نہیں ہے نا اُمید اقبال اپنی کشت ویراں سے
ذرا نم ہو تو یہ مٹی بہت زرخیز ہے ساقی

(اقبال)

کشت کی مناسبت سے نم، مٹی اور زرخیز کے الفاظ لائے گئے ہیں۔

مربع

مربع اس نظم کو کہتے ہیں جو چار چار مصرعوں کے بندوں کی شکل میں لکھی جائے۔ پہلے بند کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے پہلے تین مصرعے الگ قافیہ رکھتے ہیں یعنی آپس میں متحد القوافی ہوتے ہیں اور چوتھا مصرع بند اوّل کے ساتھ ہم قافیہ ہے۔

مرتجل

دیکھیے: ''ارتجال''۔

مرثیہ

مرثیہ ایسی نظم کو کہتے ہیں جس میں شاعر کسی شخص کے دنیا سے اُٹھ جانے پر اپنے جذبات غم کا اظہار کرتا ہے اور مرحوم کی خوبیوں کو بیان کر کے اسے خراجِ عقیدت پیش کرتا ہے۔ مرثیہ کے لیے کسی مخصوص ہیئت یا ترتیب قوافی کی کوئی شرط نہیں۔ قصیدہ، مثنوی، رباعی، مربع، مخمس، مسدس، ترجیع بند، ترکیب بند، غرضیکہ شاعر جس ہیئت میں چاہے مرثیہ لکھ سکتا ہے۔ اُردو میں زین العابدین خان عارف کی وفات پر مرزا غالب کا مرثیہ، غالب کی وفات پر مولانا حالی کا مرثیہ، نواب مرزا داغ کی وفات پر علامہ اقبال کا مرثیہ اور ان سب سے بڑھ کر اپنی والدہ کی

وفات پر علامہ اقبال کا مرثیہ (بعنوان والدہ مرحومہ کی یاد میں) مشہور مرثیے ہیں۔

مرثیہ کے اس عام مفہوم کے علاوہ اُردو میں مرثیے کا ایک خاص مفہوم بھی ہے یعنی شہدائے کربلا کا مرثیہ جو بجائے خود ایک نہایت وقیع صنف ادب کی حیثیت سے اپنا مقام منوا چکا ہے۔ اُردو زبان کا السنہ عالم میں ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ شہدائے کربلا کے مرثیے جیسے اور جتنے اس زبان میں لکھے گئے، دنیا کی کسی اور زبان، حتیٰ کہ فارسی میں بھی نہیں لکھے گئے۔

اُردو میں شہدائے کربلا کے مرثیے کا آغاز دکن سے ہوا۔ دکن میں عادل شاہی اور قطب شاہی سلطنتوں کے بانی عقائد کے اعتبار سے شیعہ تھے۔ بیجا پور اور گولکنڈہ میں شاہی عاشور خانے موجود تھے۔ جہاں سرکاری انتظامات کے تحت مجالس عزا منعقد ہوتی تھیں۔ گویا دکن کی فضائیں مرثیے کے لیے خصوصی طور پر سازگار تھیں۔ چنانچہ دکن میں ملا وجہی، غواصی، لطیف، کاظم، افضل، شاہی، مرزا، نوری اور ہاشمی نے مرثیے لکھے۔ شمالی ہند میں اگرچہ سودا سے پہلے بہت سے مرثیہ گو شعرا کے نام ملتے ہیں لیکن یہ سودا تھے جنھوں نے مرثیہ گوئی کے فن کو بعض نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ بقول ڈاکٹر ابواللیث صدیقی اور بقول شیخ چاند مرحوم مرثیہ کی صورت میں انھوں نے بڑی اصلاح کی۔ غزل نما، مثنوی نما اور چومصرعہ مرثیوں کا رواج ان سے پہلے عام تھا (مسدس مرثیے بھی ملتے ہیں مگر ان کا رواج عام نہ تھا)۔ سودا نے منفردہ، مستزادہ منفردہ، مثلث، مثلث مستزاد، مربع، مربع مستزاد، مخمس ترکیب بند، مخمس ترجیع بند، مسدس، مسدس ترکیب بند اور دوہرہ بند مرثیے لکھے —— اکثر مراثی بین اور نوحہ پر ختم کیے —— واقعات کربلا کو مسلسل اور ترتیب وار بیان کیا۔[19]

''بعض مراثی میں چہرہ لکھ کر اس خصوصیت کو پہلی دفعہ لوگوں سے روشناس کرایا۔''[20]

اس کے بعد لکھنو میں مرثیہ کو نہایت سازگار فضا میسر آئی۔ لکھنو میں ضمیر نے مرثیے کا وہ فنی ڈھانچہ مکمل کیا جس میں بعد میں انیس اور دبیر نے اپنے جوہر دکھائے۔ ضمیر نے مرثیے میں سراپا، گھوڑے کی تعریف، تلوار کی تعریف، رجز، رزمیہ اور بین کے الگ الگ حصے فنکارانہ کاوش سے مرتب کیے۔ جذبات نگاری، واقعہ نگاری اور منظر نگاری پر زور دیا۔ انیس اور دبیر نے مرثیے کی انہی بنیادوں پر اپنی مرثیہ نگاری کے عظیم الشان محل تعمیر کیے۔ مرثیے کو آٹھ حصوں میں تقسیم کیا جاتا ہے:

(۱) چہرہ، (۲) سراپا، (۳) رخصت، (۴) آمد، (۵) رجز، (۶) جنگ، (۷) شہادت، (۸) بین، مرثیے کے یہ اجزائے ترکیبی میر ضمیر نے معین کیے تھے۔[21]

بعد میں پیارے صاحب رشید نے بہاریہ اور ساقی نامہ کو بھی مرثیے کا ایک باقاعدہ جزو بنا کر مراثی میں داخل کیا۔ شہدائے کربلا کا مرثیہ بنیادی طور پر مذہبی مزاج رکھتا ہے اور مجالس عزا میں پڑھے جانے کے لیے لکھا جاتا ہے۔ مجالس عزا کی غایت انعقاد ہی غم امام میں رونا اور رلانا ہے جو بجائے خود اہلِ مجلس کے نزدیک عبادت ہے۔

مردف

شاعری کی اصطلاح میں مردف کے معنی ہیں ردیف رکھنے والا یعنی ایسا شعر، قصیدہ، غزل یا قطعہ جس میں ردیف سے بھی کام لیا گیا ہو۔ یاد رہے کہ ردیف کسی بھی صنف شعر کے لیے ضروری نہیں لیکن اُردو میں غیر مردف غزلیں بہت کم لکھی گئی ہیں۔ عام طور پر شعرا اپنی غزلوں میں ردیف کا بھی اہتمام

کرتے ہیں۔

مرقع۔مرقع نگاری

مرقع کے لغوی معنی ہیں رنگ برنگی تصویروں کا البم یا درویش کی گدڑی جس میں رنگ رنگ کے پیوند لگے ہوتے ہیں۔ چنانچہ مختلف شعرا و ادبا کی نگارشات پر مشتمل، نظم ونثر کے ایسے انتخابی مجموعوں کے لیے جو طلبہ کی درسی ضروریات کو ملحوظ رکھ کر مرتب کیے جاتے ہیں بعض اوقات مرقع کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔

مرقع کے معنی کتاب تصویر کے بھی ہیں۔ اسی مناسبت سے مرقع نگاری کی اصطلاح بھی وجود میں آ گئی ہے جس کے اصطلاحی معنی ہیں واقعے یا منظر کی تصویر کشی۔ کسی واقعے یا منظر کی تصویر کھینچنے کے لیے نظیرا کبرآبادی کی طرح حقیقی اور اصلی جزئیات سے بھی کام لیا جاسکتا ہے تاکہ تصویر اصل کے مطابق ہو۔ اسے محاکات کہتے ہیں اور تخئیل کی مدد سے کسی منظر کی تصویر اس طرح بھی کھینچی جاسکتی ہے کہ وہ مثالی اور عینی تصویر بن جائے۔ اس قسم کی تصویر کشی کو ادبی مرقع نگاری کا نام دیا جاتا ہے۔

بعض اوقات مرقع یا شخصی مرقع کی اصطلاح خاکہ کے مترادف کے طور پر بھی استعمال ہوتی ہے۔

نیز دیکھیے: ''خاکہ''۔

مرکزی خیال

(CENTRAL IDEA)

مرکزی خیال اور بنیادی خیال مترادف اصطلاحات ہیں۔ مرکزی خیال کی اصطلاح میں ادب پارے کو ایک دائرہ فرض کیا جاتا ہے اور اس خاص معنی کو جسے ادبی اظہار کا روپ دینا ایک فنکار کا مقصد ہے، مرکز قرار دے دیا جاتا ہے اور جب ہم بنیادی خیال کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو ہم ادب پارے کو ایک عمارت فرض کر لیتے ہیں اور اس خاص معنی کو جسے ادبی اظہار کا روپ دینا فنکار کا مقصد ہے بنیاد قرار دیتے ہیں۔ بات ایک ہی ہے۔

مزاح

(HUMOUR)

''جب ظرافت میں صرف خوش طبعی ہو تو وہ مزاح ہے۔''[۲۲]

(کیفی)

سٹیفن لی کاک کے نزدیک مزاح:

''زندگی کی ناہمواریوں کے اس ہمدردانہ شعور کا نام ہے جس کا فنکارانہ اظہار ہو جائے۔''[۲۳]

(کیفی)

طنز اور مزاح میں فرق یہ ہے کہ طنز نفرت اور برہمی سے جنم لیتا ہے اور مزاح محبت اور ہمدردی سے۔ طنز میں زہرناکی، نشتریت، کاٹ، طعن، عناد، تضحیک اور بعض اوقات جھلاہٹ اور چڑچڑا پن نمودار ہو جاتا ہے۔ مزاح ان سے معرا ہوتا ہے اور صرف اپنی لطافت و خوش طبعی کے سہارے زندہ رہتا ہے۔ خالص مزاح کو طنز کی ضرورت نہیں لیکن طنز ہر حال میں مزاح کا محتاج ہے کیونکہ طنز اگر مزاح سے بیگانہ ہو جائے تو محض جھلاہٹ یا دشنام طرازی کا تاثر دینے لگتا ہے۔ طنز لازمی طور پر کسی اصلاحی مقصد کا پابند ہوتا ہے جبکہ مزاح کا مقصد محض مسرت آفرینی بھی ہوسکتا ہے بلکہ خالص مزاح تخلیق کرنے والے فنکار کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ وہ ہمیں مسرت بہم پہنچائے اور اس مقصد کے حصول

کے لیے وہ ان ناہمواریوں اور مضحک کیفیتوں سے دلچسپ انداز میں ہمیں روشناس کراتا ہے جو اس نے زندگی اور اپنے ماحول سے محبت کرتے ہوئے شگفتہ طبعی سے دریافت کی ہیں جبکہ طنز نگار ان ناہمواریوں کو دلچسپ مگر مخالفانہ اور معاندانہ انداز میں موضوع بناتا ہے جو اس نے اپنے ماحول اور دوسروں کی زندگی سے نفرت کرنے کے لیے بڑی حقارت اور دکھ سے چنی ہیں۔

جناب وزیر آغا نے مزاح نگاری کے حسبِ ذیل پانچ حربوں کا ذکر کیا ہے۔ مزاح نگاری اپنی نمود کے لیے انہی عناصر کی رہینِ منت ہے:

۱۔ موازنہ۔
۲۔ زبان و بیان کی بازیگری۔
۳۔ مزاحیہ صورت واقعہ۔
۴۔ کسی مزاحیہ کردار کی تخلیق۔
۵۔ پیروڈی (تحریف)۔

پطرس بخاری کے مضامین مثلاً ''سویرے جو کل آنکھ میری کھلی''، ''ہوسٹل میں پڑھنا'' اور 'کتے' اُردو ادب میں مزاح کے معیاری نمونے ہیں۔

مزاحیہ کردار

(HUMOROUS CHARACTER)

مزاحیہ کردار سے مراد کسی کہانی کا وہ کردار ہے جو اپنی سیرت کی بعض خصوصیات کے باعث خندہ آور یا مضحکہ خیز ہو جاتا ہے اور اس طرح قارئین کے لیے تفریحِ طبع کا باعث بنتا ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی نے مزاحیہ کردار کی عمومی خصوصیات سے بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

''ہر ملک اور ہر قوم کے ادب میں کچھ نہ کچھ بڑے مزاحیہ کردار نظر آتے ہیں۔ ہمارے ادب میں خوجی فوراً ہی ذہن میں آجاتا ہے۔ اس میں کیا بات ہے؟ اوّل یہ حقیقی آدمی ہے جیسے کہ ایک صاحب نے کہا فسانہ آزاد پڑھ کر یہ جی چاہتا ہے کہ لکھنؤ چلیں اور خوجی سے مل آئیں۔ دوسرے ہر مزاحیہ کردار میں ایک بے ڈھنگا پن بھی ہوتا ہے جو انھیں عجب طرح کا بنا دیتا ہے۔ ذہن کی کسی خاص کمزوری یا یک طرفہ پن کی بنا پر یہ ہر حالت میں بے ڈھنگے معلوم ہوتے ہیں اور ہر حالت کو بے ڈھنگا بنا دیتے ہیں۔ تیسرے ان میں کوئی ایسی اخلاقی برائی نہیں ہوتی جس سے دوسروں کو نقصان پہنچے۔ چوتھے اپنی ذات سے یہ لوگ نہایت سنجیدہ ہوتے ہیں اور انھیں احساس نہیں ہوتا کہ وہ کس طرح بے ڈھنگے ہیں یا بے ڈھنگی بات کرتے ہیں۔ عموماً یہ اپنے کو بڑا عقلمند کہتے ہیں اور اسی وجہ سے احمق بنتے ہیں۔ پانچویں انھیں کسی چیز سے خواہ وہ اپنے شہر کی تہذیب ہو، کوئی عینی خواب ہو، کوئی فرد ہو، کوئی مذہب ہو خاص محبت ہوتی ہے۔ غرض یہ قابلِ قدر انسان ہوتے ہیں اس لیے ہمیں ان سے ہمدردی پیدا ہوتی ہے ورنہ یہ مزاحیہ نہ رہ جائیں۔''[۲۴]

مزید

دیکھیے: ''حروف قافیہ''۔

مساکیت

(MASOCHISM)

اسے ایذا پرستی بھی کہا جاتا ہے۔ مساکیت ایک نفسیاتی مرض ہے جس کا مریض اپنے آپ کو ایذا دے کر آسودگی محسوس کرتا ہے۔ نفسیات کا دعویٰ ہے کہ اس کجروی کی جڑیں فرد کی جنسی زندگی میں ہوتی ہیں۔

بعض لوگ جنسی آسودگی سے اس وقت تک ہمکنار نہیں ہوتے جب تک وہ خود جسمانی اذیت سے دوچار نہ ہوں۔ جنسی نفسیات کے محدود معنوں میں یہی کجروی مساکیت کہلاتی ہے۔ اُردو غزل میں عاشق کا جو روایتی کردار ملتا ہے وہ کسی نہ کسی حد تک ذرا وسیع معنوں میں مساکیت کے نفسیاتی رجحان کا حامل ہے۔

مسالمہ

مشاعرہ کی روایت عربی اور فارسی سے اُردو میں آئی لیکن اُردو نے اس روایت میں بیش قیمت اضافے بھی کیے۔ فارسی مشاعروں میں عام طور پر طرحی یا غیر طرحی غزلیں پڑھی جاتی تھیں لیکن جب غزل کے اثرات اور مرثیہ کے بطن سے سلام نے جنم لیا تو ایسے مشاعرے بھی منعقد ہونے لگے جن میں طرحی یا غیر طرحی غزلوں کی بجائے طرحی یا غیر طرحی سلام پڑھے جانے لگے۔ ایسے مشاعرے کو مسالمہ کہا جاتا ہے یعنی سلام گو شعرا کی محفل۔ ماہ محرم میں جہاں مجالس عزا منعقد ہوتی ہیں وہاں ادب دوست حضرات اِکا دُکا مسالمے کا بھی اہتمام کر لیتے ہیں۔ اس طرح مسالمہ ایک زندہ روایت کی صورت میں پاکستان میں موجود ہے۔

(نیز دیکھیے: ''سلام''۔)

مسبع

مسبع اس نظم کو کہتے ہیں جو سات سات مصرعوں کے بندوں کی شکل میں لکھی جائے۔ پہلے بند کے ساتویں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور بعد میں آنے والے ہر بند کے پہلے چھ مصرعے الگ قافیہ رکھتے ہیں یعنی آپس میں متحد القوافی ہوتے ہیں اور ساتواں مصرع بند اوّل کے ساتھ ہم قافیہ ہوتا ہے۔

مستزاد

مستزاد ہیئت کے اعتبار سے اُردو اور فارسی شاعری کی ایک صنف ہے۔ صورت اس کی یہ ہے کہ غزل یا مسمط یا رباعی کے ہر مصرعے کے آخر میں ایک ٹکڑا اس مخصوص وزن کی مناسبت سے اضافہ کر دیا جاتا ہے۔ جہاں تک قافیے کا تعلق ہے یہ ٹکڑا اپنے متعلقہ مصرعے کے ساتھ ہم قافیہ بھی ہوسکتا ہے اور یہ ٹکڑے اپنا جداگانہ نظامِ قوافی بھی اختیار کر سکتے ہیں۔ مستزاد غزلوں کے چند شعر ملاحظہ فرمائیے۔

جادو ہے نگہ چھب ہے غضب قہر ہے مکھڑا
غارت گر دیں وہ بت کافر ہے سراپا
اور قد ہے قیامت
اللہ کی جرأت
(قدرت)

خوشبوئی سے جن کی ہو خجل عنبر سارا
بال اُلجھے ہوئے ہیں نہ کہ ریشم کا ہے لچھا
ہم مشک کی نکہت
اللہ ری نزاکت
(مصحفی)

مستزاد کا رواج پنجابی میں بھی ہے اسے پنجابی میں

ڈیوڑھ ڈیڑھ یا سوایا کہتے ہیں۔ مولوی نور احمد چشتی نے ایک سی حرفی مستزاد کی شکل میں لکھی ہے۔

مستشرق

(ORIENTALIST)

مشرقی ادبیات، زبانوں، فنون لطیفہ اور تاریخ وتہذیب کے سلسلے میں علمی، تحقیقی اور تنقیدی کام کرنے والے غیر مشرقی عالم کو مستشرق یا مشرق شناس کہتے ہیں۔ یورپی علما نے اکثر اوقات سیاسی مقاصد کے تحت اور بعض اوقات اپنے ادبی ولسانی شغف کی بنا پر ادبیات و السنۂ مشرق سے اعتنا کیا ہے۔ مثلاً سر جارج گریئرسن نے پاک و ہند کی زبانوں پر عالمانہ تحقیق کی۔ راوٹی ایک انگریز مستشرق ہیں جنھوں نے پشتو ادبیات پر خاص کام کیا ہے۔ آر سی ٹمپل نے پنجاب کی لوک کہانیاں جمع کیں۔ گارساں دتاسی نے جو فرانسیسی تھا اُردو زبان وادب پر قابلِ قدر تحقیقی کام کیا ہے۔ ڈاکٹر جان گلکرائسٹ فورٹ ولیم کالج میں شعبہ ہندوستانی کے صدر تھے۔ انھوں نے بھی اُردو زبان کی خاصی خدمت کی ہے۔ پروفیسر براؤن نے انگریزی زبان میں فارسی ادبیات کی ایک ضخیم اور مبسوط تاریخ مرتب کی ہے۔ رالف رسل عصرِ حاضر کے مشہور مستشرق ہیں اور اُردو زبان وادب سے اپنے غیر معمولی شغف کے باعث اُردو کے علمی حلقوں میں کسی تعارف کے محتاج نہیں۔

مستقبلیت

(FUTURISM)

مستقبلیت بیسویں صدی کے آغاز (۱۱-۱۹۰۹ء) میں اٹلی میں نمودار ہوئی۔ یہ ایک ادبی اور فنی مسلک ہے جس کی کلید اس مسلک کے ماننے والوں کے اس عقیدے میں تلاش کی جا سکتی ہے کہ مشین ایک مقدس اور عظیم چیز ہے۔ ایف۔ ٹی۔ ماری نیتی (F.T. Marinetti) نے جسے مستقبلیت کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ مستقبلیت کے منشور میں لکھا ہے:

> ''ایک برق رفتار موٹر کار نائک آف سیموتھریس کے مجسمے سے زیادہ خوبصورت ہے۔''[۲۵]

مستقبلیت بزعم خویش اس روشن مستقبل کی نقیب ہے جو سائنسی علوم کے ارتقا اور میکانکی ترقی سے وجود پذیر ہوگا۔ اس ملک میں مغربی استعمار کی روح بھی جلوہ گر دکھائی دیتی ہے۔ مستقبلیت کے علمبردار مدعی ہیں کہ ان کا فن اس عہد کا ترجمان ہے جس میں وہ زندگی بسر کر رہے ہیں۔ سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''اس مسلک کے ماننے والے موجودہ رواں دواں زندگی کے نقیب اور اس کے مداح ہیں۔ یہ ماضی کی روایات کے سخت مخالف ہیں اور مستقبل میں یقین رکھتے ہیں۔ سائنس کی ترقیات پر ان کا ایمان ہے۔ مشین ان کے نزدیک ایک مقدس چیز ہے۔ زندگی کو پیکار کا دوسرا نام خیال کرتے ہیں۔ لہٰذا خوف وخطر کی زندگی، حرب وضرب، اندھی بہری وطنیت ان کے عقائد خاص ہیں۔ روحانی مابعدالطبیعیاتی قدروں کے منکر ہیں مگر انسان کے بہتر مستقبل میں عقیدہ رکھتے ہیں۔''[۲۶]

مسجع

دیکھیے: ''سجع اور ترصیع''۔

مسدس

مسدس اس نظم کو کہتے ہیں جو چھ چھ مصرعوں کے بندوں

کی شکل میں لکھی جائے۔ پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے پہلے پانچ مصرعے الگ قافیہ رکھتے ہیں۔یعنی آپس میں متحد القوافی ہوتے ہیں اور چھٹا مصرع پہلے بند کے ساتھ ہم قافیہ ہوتا ہے۔

مسمط کی ایک قسم کے طور پر مسدس کی صحیح ہیئت یہی ہے۔ فارسی شاعروں نے اِکا دُکا استثنائی صورتوں سے قطع نظر اسی ہیئت میں مسدس لکھے ہیں۔لیکن اُردو شاعروں نے مسدس کے نظام قوافی میں ایک ایسا تغیر کیا ہے جو اُردو شاعری کو بہت راس آیا ہے۔ چنانچہ مسدس کی مذکورہ بالا شکل تو خال خال ہی نظر آتی ہے مگر اس بدلی ہوئی ہیئت میں ہماری شاعری کا نہایت قیمتی سرمایہ موجود ہے۔ اس بدلی ہوئی ہیئت میں پہلے چار مصرعے متحد القوافی کہے جاتے ہیں اور پھر دو مصرعے الگ قافیے میں بصورت بیت مصرع کہہ کر ان کے ساتھ اضافہ کر دیے جاتے ہیں اور اس طرح چھ مصرعوں کا ایک بند مکمل ہو جاتا ہے۔ اس صورت میں کوئی بھی بند اپنے کسی قافیے کے لیے کسی دوسرے بند کا محتاج یا تابع نہیں ہوتا۔ دراصل اس قسم کی مسدس کو مسدس ترکیب بند کہنا مناسب ہے۔ مسدس کی صحیح ہیئت میں زیادہ بند نہیں کہے جا سکے۔ کیونکہ تمام بندوں کے چھ مصرعے ہم قافیہ ہونے لازم ہیں۔ جبکہ مسدس ترکیب بند میں زیادہ سے زیادہ بند لکھنے کی گنجائش موجود ہے کیونکہ ہر بند اپنے قوافی کے اعتبار سے دوسرے بند سے آزاد ہوتا ہے۔ اُردو میں مسدس ترکیب بند کی شکل ہی زیادہ متعارف ہے۔ اس ہیئت میں چھ مصرعوں کا ہر بند اگرچہ ایک معنوی وحدت ہوتا ہے لیکن قوافی کے اعتبار سے دو حصوں میں منقسم ہو جاتا ہے۔ پہلے چار مصرعے ایک قافیہ میں ہوتے ہیں اور بعد کے دو مصرعے الگ قافیے میں۔

محمد احسن فاروقی اس کی افادیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''بند کے پہلے چار مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا اور آخری دو مصرعوں کا الگ ہم قافیہ ہونا اس کو ایسے دو حصوں میں تقسیم کر دیتا ہے کہ پہلے حصے میں کسی چیز کی تفصیل بیان کی جا سکتی ہے اور دوسرے چھوٹے حصے میں نتیجہ نکالا جا سکتا ہے یا بات کو زور کے ساتھ ختم کیا جا سکتا ہے۔''[۲۷]

مسدس کے لیے وزن کی کوئی شرط نہیں لیکن مسدس کا مزاج تقاضا کرتا ہے کہ اس کے لیے رواں دواں اور مترنم اوزان سے کام لیا جائے۔ لیکن مواد کے تقاضوں کو بھی ملحوظ رکھنا ہوتا ہے۔ بعض اوقات مواد کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ وزن ایسا اختیار کیا جائے جو زیادہ رواں دواں نہ ہو۔

حامد اللہ افسر کے نزدیک اُردو شاعری کا بہترین حصہ اس صنف سخن میں محفوظ ہے۔ موصوف لکھتے ہیں:

> ''یہ وہ صنف سخن ہے جس کے اندر اُردو شاعری کا بہترین حصہ محفوظ ہے۔ صرف اپنے مسدس کے بھروسے پر ہم دعویٰ کر سکتے ہیں کہ ہماری زبان نے بھی دنیا کے گنجینہ خیالات میں اضافہ کیا ہے اور ہماری زبان کی شاعری بھی متعدد ایسی نظمیں پیش کر سکتی ہے جو دنیا کی مستند ترین اور اعلیٰ ترین نظموں کے پہلو بہ پہلو جگہ پانے کے لائق ہیں۔''[۲۸]

شہدائے کربلا کے مراثی کا بیشتر حصہ مسدس ترکیب بند ہی کی شکل میں لکھا گیا ہے۔ واسوخت مسدس ترکیب بند ہی کی شکل میں لکھا جاتا ہے۔ چند مشہور مسدس ترکیب بند

حسبِ ذیل ہیں:

۱۔ انیس و دبیر کے مراثی۔
۲۔ حالی کا مسدس مد و جذر اسلام۔
۳۔ برج نرائن چکبست کا مسدس — رام چندر جی کا بن باس۔
۴۔ امانت لکھنوی کے واسوخت۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ علامہ اقبال کو شروع شروع میں مسدس ترکیب بند سے بہت دلچسپی تھی۔ ان کی شاعری کا پہلا دور ۱۹۰۵ء تک چلتا ہے۔ بانگِ درا کا پہلا حصہ (۱۱۲ صفحات) اسی دور کی نظموں پر مشتمل ہے۔ اس دور میں انھوں نے حسبِ ذیل نظمیں مسدس ترکیب بند کی شکل میں لکھی ہیں: ہمالہ، گل رنگیں، عہد طفلی، مرزا غالب، ابر کوہسار، آفتاب صبح، موج دریا اور نالہ فراق۔

بانگِ درا کا دوسرا دور (۳۸ صفحات) ۱۹۰۵ء سے ۱۹۰۸ء تک کی منظومات کا دور ہے۔ اس میں کوئی مسدس ترکیب بند موجود نہیں۔ تیسرا حصہ (۱۸۲ صفحات) ۱۹۰۸ء سے شروع ہوتا ہے۔ اس میں وطنیت شکوہ اور جواب شکوہ کے سوا کوئی اور مسدس ترکیب بند موجود نہیں۔ حالانکہ یہ حصہ بانگِ درا کا طویل ترین حصہ ہے۔

مسدس ترجیع بند

ہیئت کے اعتبار سے نظم کی ایک قسم ہے جس میں ہر بند چھ مصرعوں کا ہوتا ہے۔ پہلے چار مصرعے متحد القوافی لکھ کر دو مصرعے جداگانہ قافیہ میں (بصورت بیت مصرع) ان پر اضافہ کر دیے جاتے ہیں۔ یہ مصرعے ہر بند کے چار مصرعوں کے بعد دُہرائے جاتے ہیں۔

مسدس ترکیب بند

دیکھیے: ''مسدس''۔

مسلسل غزل

غزل کا ہر شعر اپنی جگہ پر ایک مکمل نظم کی حیثیت رکھتا ہے۔ اسے ریزہ خیالی کہیے یا خردہ فروشی، انتشار و پراگندگی کا نام دیجیے یا کسی اور نام سے موسوم کیجیے۔ بہرحال یہ غزل کی ایک خصوصیت ہے کہ منطقی تسلسل اسے راس نہیں آتا۔ تاہم ایسی غزلیں بھی لکھی گئی ہیں جن میں مطلع سے لے کر مقطع تک تمام اشعار مسلسل ایک ہی موضوع پر ہوتے ہیں۔ اس قسم کی غزل کو غزل مسلسل یا مسلسل غزل کہا جاتا ہے۔ فراق گورکھ پوری مسلسل غزل کی اہمیت و افادیت کے قائل نہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''مسلسل غزل ایک تناقضی اصطلاح (Contradiction in terms) ہے۔ غزل کے مسلسل اور واحد العنوان بنانے کی کوشش بالکل ایسی ہے جیسے کسی زندہ جمیل پیکر انسانی سے ایک سڈول لکڑی ہو جانے کا احمقانہ مطالبہ کیا جائے۔''[29]

آل احمد سرور کا خیال ہے:

> ''غزل میں مسلسل مضمون نظم کرنے کا خیال نیا نہیں مگر شاید کسی شاعر نے اتنی پابندی اور استقلال سے اسے لبھانے کی کوشش کی ہو جتنی جوش نے کی ہے۔ مسلسل مضمون قدما کے یہاں بہت ملتے ہیں اور میر و غالب کی بہت سی غزلیں اس کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہیں۔ مگر جوش کا

تتبع عام طور پر نہیں کیا گیا اور شاید اس کی وجہ یہ
ہے کہ مسلسل غزل غزل نہیں رہتی نظم بن جاتی
ہے۔'' [۳۰]

آزاد انصاری، اثر لکھنوی اور جوش ملیح آبادی نے مسلسل غزلیں بکثرت لکھی ہیں۔ امیر خسرو اور شیخ سعدی کی بہت سی غزلیں اس زمرے میں شامل ہیں۔ زین العابدین موتمن نے سعدی کی ایسی بہت سی غزلوں کے عنوانات بھی تجویز کیے ہیں جیسے صفاتِ عاشقِ حقیقی، دلِ گمشدہ، شبِ وصل، شبِ ہجراں وغیرہ۔

مسمط

(الف) مسمط —— ایک صنفِ سخن۔

مسمط تسمیط سے بنا ہے جس کے لغوی معنی ہیں موتی پرونا۔ اور شاعری کی اصطلاح میں مسمط کے معنی ہیں وہ نظم جو تین تین، چار چار، پانچ پانچ، چھے چھے، سات سات، آٹھ آٹھ، نو نو یا دس دس مصرعوں پر مشتمل دو یا دو سے زیادہ بندوں کی شکل میں لکھی جائے۔ مسمط میں پہلے بند کے تمام مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے مصرعے (سوائے مصرع آخر کے) پہلے بند سے مختلف قافیے رکھتے ہیں مگر آپس میں متحد القوافی ہوتے ہیں۔ آخری مصرع بند اوّل کے ساتھ ہم قافیہ ہوتا ہے ہر بند میں مصرعوں کی تعداد برابر ہوتی ہے۔ مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، مستع اور معشر مسمط ہی کی اقسام ہیں۔ فارسی میں منوچہری اور قاآنی نے اور اُردو میں نظیر اکبر آبادی نے مسمط کو بہت ترقی دی ہے۔

ڈاکٹر اعجاز حسین لکھتے ہیں:

''نظیر اکبر آبادی کا نام مسمط کبھی نہیں بھلا سکتا
......نظیر اکبر آبادی نے اپنی جدت وندرت پسندی
سے مسمط کو بہت زیادہ فروغ دیا۔ علاوہ اس
کے کہ قریب قریب اس کی ہر شاخ پر طبع آزمائی
کی، نئے نئے موضوعات سے اس کی دولت
میں اضافہ کرتے رہے۔'' [۳۱]

(ب) مسمط —— ایک صنعت۔

بعض شعری اوزان ایسے ہیں کہ پڑھنے میں ان کا ہر مصرع دو برابر حصوں میں اور شعر چار برابر ٹکڑوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات شاعر غزل کی ہیئت میں شعر کہتے ہوئے شعر کے پہلے تین ٹکڑوں کے لیے بھی ضمنی قافیوں کا اہتمام کرتا ہے۔ اس کو علم بدیع کی اصطلاح میں صنعت مسمط کہتے ہیں۔

اس صنعت کو مسمط کا نام دینے کی وجہ ظاہر ہے۔ اگر ہر ٹکڑے کو ایک مصرع مان لیا جائے تو مسمط مربع کی ہیئت وجود میں آجاتی ہے۔

مشاعرہ

مشاعرہ کے لغوی معنی ہیں:

''نبرد کردن بہ شعر باہم''

(فرہنگ آنندراج)

اصطلاحی معنوں میں مشاعرہ سے مراد ہے وہ بزم شعر جس میں شعرا بنفس نفیس شریک ہو کر اپنا کلام سنائیں۔ شمالی ہند میں اُردو کے مشاعروں کی روایت اس مشاعرے سے شروع ہوتی ہے جو خان آرزو کے مکان پر انھیں کے زیر اہتمام ہر قمری مہینے کی پندرھویں کو منعقد ہوتا تھا۔ بعد میں خواجہ میر درد اور پھر میر تقی میر کے ہاں اس مشاعرے کا اہتمام ہونے لگا۔

اُردو شعرا کی محفل شعر خوانی کے لیے مشاعرہ کے علاوہ مراختہ کی اصطلاح بھی استعمال ہوتی رہی ہے۔ مشاعرے کی

تین صورتیں ہیں۔ طرحی مشاعرہ، غیر طرحی مشاعرہ اور مناظمہ۔ طرح مشاعرہ سے مراد ایسا مشاعرہ ہے جس میں شعرا پہلے سے مقرر کیے ہوئے ایک مصرع طرح پر اپنی غزل سناتے ہیں۔ آج کل طرحی مشاعرے کا رواج بہت کم ہو گیا ہے۔

اگرچہ غیر طرحی مشاعرے میں بھی بالعموم غزلیں ہی پڑھی جاتی ہیں مگر اس میں شعرا پر یہ پابندی نہیں ہوتی کہ وہ کسی مخصوص زمین میں طبع آزمائی کریں یعنی مصرع طرح نہیں دیا جاتا بلکہ ہر شاعر کو آزادی ہوتی ہے کہ وہ اپنی جو غزل چاہے سنا دے۔ غیر طرحی مشاعرے میں ضروری نہیں کہ غزل ہی پڑھی جائے۔ شاعر چاہے تو غزل کی بجائے نظم پڑھ سکتا ہے۔ غیر طرحی مشاعروں کا رواج پاکستان میں عام ہے۔

مناظمہ بھی درحقیقت غیر طرحی مشاعرہ ہی کی ایک شکل ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ اس میں غزلیں نہیں پڑھی جاتیں بلکہ شعرا پہلے سے دیے ہوئے کسی موضوع یا عنوان پر جس ہیئت میں چاہیں نظمیں کہہ کر لاتے ہیں اور پڑھتے ہیں۔ اُردو ادب کی تاریخ میں مناظمے کا باقاعدہ آغاز ۱۸۷۴ء میں انجمن پنجاب کے مشاعروں سے ہوا۔ پہلے مشاعرے میں شعرا نے برسات کے موضوع پر نظمیں پڑھیں۔ مولانا حالی کی مشہور نظم برکھارت اسی مشاعرے میں پڑھی گئی۔ نشاطِ امید، مناظرہ رحم و انصاف اور حب وطن بھی اسی انجمن کے مشاعروں میں پڑھی گئیں۔ کہا جاتا ہے کہ انجمن پنجاب کے انہی مشاعروں سے اُردو شاعری کا دور جدید شروع ہوتا ہے۔ جناب آل احمد سرور مشاعروں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''یہ مشاعرے پہلے بھی ادبی ذوق کو عام کرنے، شاعروں کی تربیت کرنے، ادبی نمائش کا فرض انجام دینے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ ان سے زبان کی خدمت کا ولولہ بھی بیدار ہو سکتا ہے۔ شاعر اور اس کے حلقے میں بھی قربت ہو جاتی ہے۔ جنت نگاہ اور فردوس گوش دونوں کا حق ادا ہو جاتا ہے لیکن یہ شاعری کے ہنگامی مجلسی پہلوؤں کی خاطر بعض اوقات اس کی اور سنجیدگی، اس کی خاموش دعوت، اس کی تنہائیوں میں یاد آنے اور اس وقت پاس ہونے کی صلاحیت میں جب کوئی نہیں ہوتا۔ ذرا دخل انداز ہونے لگے ہیں۔ شاعری محض سننے اور واہ واہ کرنے کے لیے یا سن کر جان دے دینے کے لیے نہیں یہ پڑھنے، ہضم کرنے، رگ و پے میں دوڑنے اور دل و دماغ کا جز بن جانے، روح میں ڈوب جانے اور مزاج میں سمو جانے کے لیے بھی ہے۔'' [۳۲]

(نیز دیکھیے: مراختہ، مسالمہ، انجمن پنجاب)۔

مشاہدہ

ادب کو زندگی کا ترجمان قرار دیا جائے یا زندگی کی تفسیر و تنقید۔ اس کا مواد لازماً زندگی ہی سے لیا جاتا ہے۔ ادب برائے ادب کے حامی بھی مجبور ہیں کہ اپنی تخلیقات کا مواد زندگی سے حاصل کریں۔ چنانچہ رنگا رنگ زندگی کو سمجھنا، اس کے کوائف و مظاہر سے آگاہی حاصل کرنا اور اس کی وسعت، تنوع اور پیچیدگی کا شعور حاصل کرنا ادب کی تخلیق کا بنیادی تقاضا ہے۔ تخئیل یا قوت اختراع کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے، حسن بیان کے تقاضے بھی اپنی جگہ اہم ہیں لیکن ان سب کی باری بعد میں آتی

ہے اوّلین اہمیت مشاہدہ ہی کو حاصل ہے کیونکہ وہ خام مواد مشاہدہ ہی سے حاصل ہوتا ہے جس پر ادیب یا شاعر کا سحر کار تخیل عمل کرتا ہے اور جسے شاعر یا ادیب کی قدرت کلام ادب پارے کا روپ دیتی ہے۔

مولانا حالی نے مشاہدہ کی اہمیت کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے:

> ''اگر چہ قوت متخیلہ اس حالت میں بھی جب کہ شاعر کی معلومات کا دائرہ نہایت تنگ اور محدود ہو، اس معمولی ذخیرہ سے کچھ نہ کچھ نتائج نکال سکتی ہے۔ لیکن شاعری میں کمال حاصل کرنے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ نسخۂ کائنات اور اس میں سے خاص کر نسخہ فطرت انسانی کا مطالعہ نہایت غور سے کیا جائے۔''[۳۳]

مشاہدہ باطن

دیکھیے: ''مطالعہ باطن۔''

مشبہ

دیکھیے: ''تشبیہ'' اور ''طرفین تشبیہ''۔

مشبہ بہ

دیکھیے: ''تشبیہ'' اور ''طرفین تشبیہ''۔

مشکک

دیکھیے: تشکک۔

مشکل پسندی

مشکل پسندی سے مراد ہے ایسے مضامین و مفاہیم اور پیرایہ ہائے اظہار کی تلاش جو اپنی ندرت یا دقت کے باعث آسانی سے سمجھ میں نہ آ سکیں۔ فارسی میں غنی کاشمیری، ناصر علی سرہندی اور عبدالقادر بیدل کی شاعری مشکل پسندی کی مثال ہے۔

مرزا غالب نے مشکل پسندی یا دقت پسندی کے رجحان کے تحت اُردو میں بہت کچھ کہا جو نسخہ حمیدیہ میں محفوظ ہے۔

مصراع مصرع

عربی میں مصرع کے لغوی معنی ہیں دروازے کا ایک تختہ جسے اُردو میں کواڑ کہتے ہیں۔ دو تختے مل کر دروازہ بنتے ہیں۔ اسی مناسبت سے نصف شعر کو مصرع کہا جاتا ہے۔ شیخ اکرام الحق لکھتے ہیں:

> ''خیمہ کے سامنے کے دو پردے مصرع کی اصطلاح سے پہچانے جاتے تھے۔ اس لیے شعر کے دو حصے بھی مصرع نام پا گئے۔''[۳۴]

''ع'' تنہا مصرع کی علامت ہے جو مصرع کے شروع میں یعنی داہنی جانب لکھی جاتی ہے۔

(نیز دیکھیے: بیت)۔

مصرع پرکن

مصرع میں بھرتی کا کوئی لفظ موجود ہو تو ایسے لفظ کو مصرع پرکن کہا جاتا ہے۔ کیونکہ اسے افادۂ معنی میں کوئی دخل نہیں ہوتا۔

مصرع طرح

طرح یا مصرع طرح یا طرح مصرع سے مراد ہے وہ مصرع جو غزل کی زمین (بحر، ردیف، قافیہ) بتانے کے لیے شعرا کو دیا جاتا ہے، مصرع طرح سے وزن تو معلوم ہو جاتا ہے لیکن قافیہ اور ردیف کے تعین میں بعض اوقات غلط فہمی کا بھی اندیشہ ہوتا ہے جسے رفع کرنے کے لیے قافیے کی نشان دہی کر دی جاتی

ہے۔ مثلاً رسا رامپوری ایک خط میں لکھتے ہیں:

''طرح کرنیل صاحب بہادر کے یہاں ع۔
چپکے چپکے مجھے دشنام دیے جاتے ہیں۔ دشنام پیغام قافیہ۔''[۳۵]

اس مصرع طرح میں دشنام کے علاوہ ''دیے'' اور ''جاتے'' پر بھی قافیہ ہونے کا شبہ ہوسکتا تھا۔ اس لیے وضاحت کردی گئی کہ دشنام پیغام قافیہ ہے جس سے یہ امر بھی معین ہوگیا کہ ردیف ''دیے جاتے ہیں'' ہے۔

کسی مصرع کو طرح مصرع بنانا شعرا کی اصطلاح میں طرح کرنا کہلاتا ہے۔ رسا رامپوری لکھتے ہیں:

''کل ایک کارڈ سیّد کلب احمد صاحب کا ایٹہ سے آیا۔ تنہا تو مانگتے نہ تجھی کو خُدا سے ہم۔ یہ طرح قائم کرکے ۱۷۔ اپریل مقرر کی ہے...... یہ مصرع جو طرح کیا گیا ہے میرا ہے۔''[۳۶]

مصرع لگانا

دیے ہوئے مصرع کو مصرع ثانی مان کر اس کے لیے مصرع اولیٰ مہیا کرنا تاکہ شعر مکمل ہوجائے۔ شعرا کی اصطلاح میں مصرع لگانا کہلاتا ہے۔ طرحی غزل میں بھی مصرح طرح کو بالعموم مصرع ثانی مان کر اس پر گرہ لگائی جاتی ہے یعنی اس کے لیے مصرع اولیٰ مہیا کیا جاتا ہے۔

ایک مرتبہ دہلی سے تین مصرعے امتحاناً لکھنؤ بھیجے گئے کہ شاعرانِ لکھنؤ ان پر مصرعے لگا کر بھیجیں۔ مصرعے یہ تھے:

ع نا تواں ہوں کفن بھی ہو ہلکا
ع اس لیے قبر میں رکھا انھیں زنجیر سمیت
ع من می روم بہ کعبہ و دل می رود بدیر

ان تین مصرعوں پر علی الترتیب ناسخ، آتش اور نسیم نے مصرعے لگائے:

ڈال دے سایہ اپنے آنچل کا
نا تواں ہوں کفن بھی ہو ہلکا
(ناسخ)

حشر میں حشر نہ برپا کریں یہ دیوانے
اس لیے قبر میں رکھا انھیں زنجیر سمیت
(آتش)

دارم ز دین و کفر بہر یک قدم دو سیر
من می روم بہ کعبہ و دل می رود بدیر[۳۷]
(نسیم)

مصنوع، مصنوعیت

پُرانے نظامِ تنقید کی رو سے وہ کلام جس میں صنائع بدائع کے ذریعے صناعتی حسن پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہو مصنوع کہلاتا ہے اور وہ کلام جس میں صناعتی ہتھکنڈوں کی بجائے خلوص اور تاثیر کو اہمیت دی گئی ہو مطبوع کہلاتا ہے۔ زبان و بیان کی سادگی مطبوعیت یا کلام مطبوع کی اور زبان و بیان کا تکلف مصنوعیت یا کلام مصنوع کی خصوصیت سمجھی جاتی ہے۔

مولانا حالی نے مقدمہ شعر وشاعری میں نیچرل شاعری کا جو تصور دیا ہے اس کی معنوی حدود میں مطبوعیت کا تصور بھی شامل ہے۔

(نیز دیکھیے: نیچرل شاعری)

مصورِغم

مولانا راشد الخیری کو مصورِ غم کہا جاتا ہے۔ انھوں نے عورتوں کے مظلوم طبقے کے بارے میں بہت سی کتابیں لکھی ہیں

جن میں عورتوں کی مظلومیت کو رقت انگیز اور دلگداز پیرائے میں نمایاں کیا گیا ہے۔ اپنی اس خصوصیت کی بنا پر مولانا راشدالخیری مصورِغم کے لقب سے ملقب ہیں۔ رام بابو سکسینہ لکھتے ہیں:

''چونکہ عبارت نہایت درد انگیز اور تاثیر سے لبریز ہوتی ہے لہٰذا مصورِغم کے نام سے مشہور ہیں۔''[۳۸]

سہیل بخاری لکھتے ہیں کہ ''۱۹۱۷ء میں ''شامِ زندگی'' کی اشاعت پر وہ مصورِغم کے لقب سے ملقب ہوئے۔''[۳۹]

مصوری

کوہ و دمن اور فضائے بسیط میں پھیلا ہوا صحیفہ فطرت ہر دور میں دامن کش دل رہا ہے۔ چنانچہ مناظر فطرت کی عکاسی ہر بڑے شاعر کے ہاں موجود ہے۔ فرخی، منوچہری، قاآنی، محمد قلی قطب شاہ، میر حسن، نظیر اکبرآبادی، انیس، اقبال اور جوش کے ہاں مناظر فطرت کے نہایت دلنشیں مرقعے موجود ہیں۔ یورپ میں (شاید بعض جغرافیائی اسباب وعوامل کی بدولت) منظر نگاری پر زیادہ توجہ دی گئی ہے۔ ورڈز ورتھ کا سرمایہ کمال یہی ہے۔ کیٹس، شیلے، ٹینی سن اور کالرج کے ہاں بھی مناظر فطرت کی جلوہ گری موجود ہے۔

اُردو اور فارسی کے قدیم شعرا نے قصیدوں، مثنویوں میں واقعات و مناظر کی دل آویز تصویریں کھینچنے پر بڑی محنت کی ہے۔ لیکن شاعری کے اس مصورانہ ذخیرہ میں خاصا بڑا حصہ ایسے اشعار کا ہے جن میں خیال آفرینی کے باعث منظر کی مطلوبہ تصویر حاصل نہیں ہوتی یعنی اصل مقصد ہی فوت ہو جاتا ہے۔ مولانا شبلی لکھتے ہیں:

''تخئیل اور محاکات اگرچہ دونوں شاعری کے ضروری جزو ہیں لیکن دونوں کے مواقع استعمال الگ الگ ہیں۔ یہ سخت غلطی ہے کہ ایک کی بجائے دوسرے کا استعمال کیا جائے۔ مثلاً مناظر قدرت کا بیان محاکات میں داخل ہے۔ چنانچہ اگر بہار، خزاں، سبزہ، مرغزار اور آبِ رواں کا بیان کیا جائے تو محاکات سے کام لینا چاہیے یعنی اس طرح بیان کرنا چاہیے کہ ان چیزوں کا اصلی سماں آنکھوں کے سامنے پھر جائے۔ متاخرین کی سخت غلطی جس سے ان کی شاعری بالکل برباد ہوگئی ہے۔ یہ ہے کہ وہ ان موقعوں پر محاکات کی بجائے تخئیل سے کام لیتے ہیں۔''[۴۰]

عام طور پر نقادوں نے منظرکشی اور مصوری میں کوئی فرق و امتیاز نہیں رکھا اور ان اصطلاحات کو ایک دوسرے کے مترادف کے طور پر استعمال کرتے رہے ہیں۔ لیکن بعض حضرات نے منظرکشی کی اصطلاح کو مناظر قدرت کی منظرکشی تک محدود رکھا ہے اور مصوری کی اصطلاح کو اشیا، اشخاص، حالات، کیفیات اور واقعات و مناظر سبھی کی تصویرکشی کے لیے ایک وسیع تر اصطلاحی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔

مضمون

ابواللیث صدیقی نے لفظ مضمون کی دو مصطلحانہ حیثیتوں کا ذکر کیا ہے:

۱۔ کسی شعر کا مضمون اس کا موضوع یا مفہوم ہے یعنی وہ خیال یا جذبہ یا حالت جس کے متعلق شعر کہا گیا ہو۔

۲۔ مضمون نثر کی وہ صنف ہے جس میں کسی خاص موضوع پر اظہار خیال کیا گیا ہو اور مضمون اور مقالے میں انھوں

نے یہ فرق بتایا ہے کہ مقالے کا اطلاق نسبتاً طویل، تحقیقی اور عالمانہ مضامین پر ہوتا ہے۔
(نیز دیکھیے: مقالہ)۔

مضمون آفرینی

مضمون آفرینی ہماری ایک قدیم تنقیدی اصطلاح ہے۔ جسے متقدمین نہایت محدود معنوں میں استعمال کرتے تھے۔ جناب فیض احمد فیض مضمون آفرینی کے اس قدیم مفہوم سے ذرا طنزیہ انداز میں بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اگر شاعر کوئی بالکل نیا، بالکل ناشنیدہ مضمون پیدا کرے تو ہم اسے مضمون آفرینی نہیں کہتے لیکن اگر کسی پُرانے، فرسودہ مضمون میں کوئی تفصیل بڑھا دی جائے کچھ ادل بدل کر دیا جائے یعنی بگلے کے سر پر موم رکھ کر پکڑا جائے تو مضمون آفرینی مسلم مثلاً یہ شعر مضمون آفرینی کا نمونہ ہے:

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر جو تھا راز داں اپنا

اور یہ نہیں ہے:

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا لیتے
عرش سے پرے ہوتا کاش کہ مکاں اپنا

ظاہر ہے مضمون آفرینی کا یہ نہایت غلط استعمال ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خود مضمون کا لفظ غلط معنوں میں استعمال ہو رہا ہے۔ مضامین سے شاعر کے اپنے محسوس کردہ تجربات کی بجائے وہ بندھے ہوئے عنوانات مراد لیے جاتے تھے جن پر تقریباً ہر شاعر طبع آزمائی کرتا تھا۔ حسد و رقابت، معشوق کی بے وفائی، دنیا کی بے ثباتی، عاشق کی نقاہت، شب ہجراں کی طوالت شاعر کے لیے یہ مختلف اقسام کے مصرع ہائے طرح تھے جن پر وہ زیادہ سے زیادہ کوئی خوبصورت گرہ لگا سکتا تھا۔ اس کشیدہ کاری کو ہم مضمون آفرینی کہتے ہیں۔''[۴۱]

مطالعہ باطن

(INTROSPECTION)

جب فرد ایک غیر جانبدار ناظر، شاہد یا مبصر کی طرح خود اپنے نفسی کوائف یا ذہنی اعمال کا مطالعہ کرتا ہے تو اس عمل کو نفسیات کی اصطلاح میں مطالعہ باطن یا مشاہدہ باطن کہتے ہیں۔ بالفاظ دیگر اپنی اندرونی واردات کا تجزیہ کرنے، اپنے جذبات و احساسات کو سمجھنے اور اپنے ہیجانی مظاہر کے اسباب وعلل کا سراغ لگانے اور اپنے باطن کی گہرائیوں کو کھنگالنے کی ہر وہ کوشش جو خود فرد کی جانب سے ہو مطالعۂ باطن کی ذیل میں آئے گی۔

ایک باضابطہ علم کی حیثیت سے نفسیات کو وجود میں آئے زیادہ عرصہ نہیں ہوا لیکن شاعروں اور ادیبوں نے ہر دور میں باطنی کیفیات کا تجزیہ کیا ہے اور اپنی ذات کی گہرائیوں میں ڈوب کر انسان کے نفسی کوائف اور ذہنی اعمال کے بارے میں عظیم نفسیاتی صداقتیں دریافت کی ہیں جو آج نفسیات کا جزو بن چکی ہیں۔ ایک طریق کار کی حیثیت سے مطالعۂ باطن کی اہمیت نفسیات کی دنیا میں آج بھی مسلم ہے مگر یاد رہے کہ ماہرین نفسیات کے دعوے کے مطابق لاشعور مطالعہ باطن کی دسترس سے باہر ہے۔

مطابقت

دیکھیے: ''تضاد''۔

مطبوع - مطبوعیت

دیکھیے: ''مصنوع''۔

مطلع

غزل اور قصیدہ کا پہلا شعر مطلع کہلاتا ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں۔ مطلع غزل کے مخصوص وزن، آہنگ موسیقیت اور ردیف و قافیہ کے ذریعے ایک ایسی ذہنی فضا پیدا کرتا ہے جس میں باقی اشعار کیے بعد دیگرے اپنا جلوہ دکھاتے ہیں۔ چنانچہ یہ ضروری ہے کہ مطلع ہر قسم کے حشو و زوائد اور تنافر کلمات سے پوری طرح پاک ہو۔ اس کی بندش چست ہو اور اس کے دونوں مصرعے خوب رواں دواں ہوں تا کہ وہ اپنے آہنگ کے ذریعے غزل کے لیے مطلوبہ ذہنی فضا پیدا کر سکے۔ دونوں مصرعوں میں قافیہ کی قید بھی انھی مصلحتوں کے تحت وجود میں آئی ہے۔ غرضیکہ مطلع ہمیں وہ جذباتی آمادگی عطا کرتا ہے جو غزل کے اشعار کو پڑھنے، محسوس کرنے، ان کو سمجھنے، ان سے محظوظ ہونے اور ان سے بھرپور تاثر لینے کے لیے ضروری ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے مطلع کو بجا طور پر غزل کا نقیب قرار دیا ہے۔[۴۲]

جہاں تک اُردو غزل کا تعلق ہے آتش اور ذوق کے مطالعے خاصے مشہور ہیں۔

معاشرہ

(SOCIETY)

سماجی تعلقات کا وہ نظام جس میں اور جس کے ذریعے ہم زندگی گزارتے ہیں معاشرہ یا سماج کہلاتا ہے۔ سماجی تعلقات کا یہ نظام بالفاظ دیگر ہمارا سماجی ماحول ہمارے اوہام و عقائد، افکار و تصورات، ہمارے فلسفہ حیات اور ہمارے کردار کی تشکیل و تعمیر میں بہت حد تک دخیل ہوتا ہے۔

معاشرہ کا لفظ ادبی تحریروں میں سماجی تعلقات کے نظام کے علاوہ کبھی پوری انسانی برادری کے لیے، کبھی ایک قوم کے لیے اور کبھی چند خاندانوں پر مشتمل ایک گروہ کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے۔

معاصرانہ چشمک

ہمعصر ادیبوں، شاعروں اور نقادوں میں بر بنائے رقابت یا اختلاف ذوق کے باعث جو لفظی چھیڑ چھاڑ یا نوک جھونک ہوتی رہتی ہے، اسے اصطلاح میں معاصرانہ چشمک کہتے ہیں۔ سودا اور ضاحک کی معاصرانہ چشمک مشہور ہے جو ہجوگوئی پر منتج ہوئی۔ انشا اور مصحفی کی معاصرانہ چشمک ہجوگوئی کی حدود سے تجاوز کر گئی اور مجادلے کی شکل اختیار کر گئی۔ میر و سودا، انیس و دبیر، ذوق و غالب اور آتش و ناسخ کی معاصرانہ چشمکیں بھی مشہور ہیں۔

محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں معاصرانہ چشمکوں کو بہت اہمیت دی ہے۔ چنانچہ انھوں نے ہر عہد کے دو بڑے شاعروں کو ایک دوسرے کے خلاف صف آرا دکھایا ہے۔

معاملہ بندی

معاملہ بندی کا میدان بہت وسیع ہے۔ اصولاً عاشقانہ راز و نیاز کی تمام باتیں اور گھاتیں، محبّ اور محبوب کے درمیان پیش آنے والے تمام معاملات کا بیان معاملہ بندی کے دائرے میں داخل ہے۔

فارسی غزل میں نظیری اور اُردو میں جرأت، مومن، داغ

اور حسرت معاملہ بندی میں امتیازی حیثیت رکھتے ہیں۔ داغ کی شاعری کے بارے میں سیّد عابد علی عابد کا یہ تبصرہ معاملہ بندی کی حدود کو سمجھنے میں بھی خاصی حد تک معاون ثابت ہو سکتا ہے:

''داغ در حقیقت جرأت کی ادبی روایت کا پیرو ہے۔ جرأت نے وقوع گوئی اور معاملہ بندی کا جو اسلوب پیش کیا تھا وہ دراصل اُردو شاعری کی اس روایت کے خلاف بغاوت کی حیثیت رکھتا تھا کہ عشق مجازی اور عشق حقیقی میں تشابہ پیدا کر دیا جاتا تھا۔ داغ نے بتصریح عشق حقیقی کو عشق مجازی سے علیحدہ کر دیا اور عشق کے جنسی پہلوؤں پر زیادہ زور دیا۔ یہی داغ کی کمزوری ہے اور یہی اس کی شاعری کا طغرائے امتیاز۔''[۴۳]

سیّد عابد علی عابد نے معاملہ بندی اور وقوع گوئی میں کوئی قطعی حد فاصل قائم کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔

مولانا حالی نے یادگارِ غالب کے حسبِ ذیل اشعار کو معاملے کے اشعار قرار دیا ہے:

اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے
بیٹھا رہا اگرچہ اشارے ہوا کیے
صحبت میں غیر کی نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے
غیر کو یا رب وہ کیونکر منع گستاخی کرے
گر حیا بھی اس کو آتی ہے تو شرما جائے ہے[۴۴]

مولانا حسرت موہانی کا شمار بھی ایسے شعرا میں ہوتا ہے جن کے ہاں معاملہ بندی خاص نکھری ہوئی صورت میں موجود ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خان نے حسرت کے جو اشعار معاملہ بندی کی مثال میں پیش کیے ہیں وہ سب کے سب ایک مرد اور ایک عورت کے درمیان پیش آنے والے معاملات کا بیان ہیں۔

فراق نے حسرت کی معاملہ بندی کے بارے میں لکھا ہے:

''حسرت نے تو معاملہ بندی کی روایت قائم رکھی مگر معاملہ بندی کو بتدریج لطیف تر کرتے گئے اور اس کی سرحدیں نفسیات حسن و عشق سے ملا دیں۔''[۴۵]

شبلی نے معاملہ بندی اور وقوع گوئی میں کوئی حد فاصل قائم کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ ایک مقام پر فرماتے ہیں:

''عشق و ہوس بازی میں جو حالات پیش آتے ہیں ان کے ادا کرنے کو وقوع گوئی کہتے ہیں۔ اہلِ لکھنؤ نے اس کا نام معاملہ بندی رکھا ہے۔''[۴۶]

معانی

بلاغت کی تعریف میں کہا جاتا ہے کہ کلام کا فصیح ہونے کے علاوہ مقتضائے حال کے مطابق ہونا بلاغت ہے۔ اس تعریف سے ظاہر ہے کہ کسی ایسے علم کی ضرورت تھی جو مقتضائے حال سے مطابقت کو موضوع بحث بنائے، ایسے قواعد کی ضرورت تھی جن کی مدد سے ہم کسی کلام کے مقتضائے حال سے مطابقت یا عدم مطابقت کو جانچ سکیں اور ان اغلاط سے بچ سکیں جو کسی کلام کے درجہ بلاغت تک پہنچنے میں رکاوٹ بنتی ہیں۔ چنانچہ علم معانی اس غرض سے وجود میں آیا۔ مولوی محمد نجم الغنی کے الفاظ میں:

''علم معانی ایسے قواعد کا نام ہے جن سے یہ بات معلوم ہو جاتی ہے کہ یہ بات مقتضائے حال کے مطابق ہے یا نہیں۔''[۴۷]

اور

''علم معانی میں آٹھ چیزوں سے بحث کی جاتی ہے: اسناد خبری، مسند الیہ، مسند، متعلقات فعل، قصر، انشا، وصل و فصل، ایجاز و اطناب و مساوات۔''[۴۸]

سیّد عابد علی عابد علم معانی کی تعریف سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جب الفاظ ان معانی کے اظہار کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ جن کے لیے وہ درحقیقت اور اصلاً مخصوص کیے گئے ہیں تو کہا جاتا ہے کہ الفاظ کی دلالت وضعی ہے یا بالفاظ دیگر جو لفظ جس معنی کے لیے وضع کیا گیا تھا اسی معنی میں استعمال کیا گیا ہے۔ اب معلوم ہوگیا کہ دراصل علم معانی کا تعلق الفاظ کے موزوں انتخاب سے ہے......اس کے اہم ترین مباحث بتفصیل ذیل ہیں:

(الف) مترادفات۔

(ب) محاورہ اور روزمرہ۔

(ج) فصاحت۔

(د) بلاغت۔

(ہ) ایجاز و مساوات و اطناب۔

(و) حذف۔''[۴۹]

معرب

دیکھیے: ''تعریب''۔

معروضی

(OBJECTIVE)

دیکھیے: ''معروضیت''۔

معروضیت

(OBJECTIVITY)

ادب کی دنیا میں ادیب کی معروضیت (معروضی رویہ، معروضی طرزِ عمل، معروضی طرزِ مشاہدہ، طرزِ فکر، مواد کی معروضی پیشکش اور معروضی تصویر کشی) کے معنی یہ ہیں کہ مصنف اپنی ذات اور اس مواد کے درمیان جو پیش کرنا مقصود ہے، اتنا فاصلہ برقرار رکھے کہ اس کی ذات اس مواد کو ذاتی اور شخصی رنگ نہ دے سکے۔

ادب کی دنیا میں کامل معروضیت کا گزر نہیں کیونکہ مصنف کی ذات کہیں جذبات و احساسات کی شکل میں، کہیں تاویلات و توجیہات کی شکل میں، کہیں عقائد و نظریات کی شکل میں اور کہیں خیر و شر کے تصورات و معاییر کی شکل میں لازماً اس کے مواد پر اثر انداز ہوتی رہتی ہے۔ چنانچہ ادب میں معروضیت اور موضوعیت کا مسئلہ دراصل ایک چیز کے مقابلے میں دوسری کی زیادتی کا مسئلہ ہے۔ وہ اصناف ادب جو زندگی کی عکاسی اور ترجمانی کی خصوصیت کے ساتھ دعویدار ہیں مثلاً افسانہ، ناول اور ڈراما —— وہ زیادہ سے زیادہ معروضیت کا تقاضا کرتی ہیں لیکن مصنف کا نقطۂ نظر ان اصناف ادب میں بھی کسی نہ کسی حد تک موضوعیت کا باعث بن جاتا ہے اور ایسے ناول، افسانے اور ڈرامے جو کسی معین اخلاقی، سیاسی یا سماجی مقصد کے تحت لکھے جاتے ہیں۔ ان میں تو موضوعیت نہایت واضح شکل میں موجود ہوتی ہے۔ یہاں یہ امر بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ ادب بہرحال کسی نہ کسی صورت میں شخصیت کا اظہار ہے اس لیے

ادیب سے کامل معروضیت کا تقاضا نہیں کیا جا سکتا۔
(نیز دیکھیے: موضوعیت)۔

معنی بیگانہ

شعرا کی اصطلاح میں معنی بیگانہ سے مراد ہے کوئی نیا خیال یا کوئی نیا مضمون جو اس سے پہلے کسی کو نہ سوجھا تھا۔ صاحب فرہنگ آنندراج بہار عجم کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''آں معنیٔ تازہ کہ پیش ازیں کسی نہ بستہ باشد۔''

صائب کہتے ہیں:

صائب ز آشنائی عالم کنارہ کرد
ہر کس کہ شد بمعنیٔ بیگانہ آشنا

اور علامہ اقبال کے ہاں یہ اصطلاح اس طرح استعمال ہوئی ہے:

متاعِ معنیٔ بیگانہ از دوں فطرتاں جوئی
زموراں شوخیٔ طبع سلیمانی نمی آید

معیار

معیار کے لغوی معنی کسوٹی کے ہیں جس پر رگڑ کر سونے کا کھرا یا کھوٹا ہونا پرکھتے ہیں۔ تنقید کی دنیا میں معیار سے مراد وہ پیمانہ انتقاد (کوئی اصول یا چند اصولوں کا وہ مجموعہ) ہے جس کی مدد سے کسی فنکار یا کسی فن پارے کو جانچا جا سکے۔ تنقید کسی معین (یا فرض کیے ہوئے) معیار کے بغیر ممکن نہیں۔ لیکن ادب اور تنقید میں متفق علیہ مسلمہ اور قطعی پیمانے موجود نہیں۔ مختلف تنقیدی دبستانوں کا اختلاف دراصل ان کے معاییر انتقاد کا اختلاف ہے۔ ایک گروہ حسن کاری کو معیار جانتا ہے۔ یہ لوگ کسی فن پارے کی عظمت کا اندازہ حسن کاری کے کیف وکم سے لگاتے ہیں۔ دوسرا گروہ ادب پارے کی افادیت کو کسوٹی قرار دیتا ہے۔ افادیت مادی بھی ہو سکتی ہے اور روحانی بھی، سیاسی بھی ہو سکتی ہے اور سماجی بھی، اخلاقی بھی اور علمی بھی، چنانچہ اس طرح افادیت کے قائلین کئی گروہوں میں بٹ جاتے ہیں اور ہر گروہ ادب سے مخصوص قسم کی افادیت کی توقع رکھتا ہے اور اپنی توقع کو معیار قرار دے لیتا ہے۔

مغنی نامہ

مغنی نامہ کا اطلاق مثنوی کے قلب اور بحر متقارب مثمن محذوف الآخر یا مقصور الآخر میں کہے ہوئے ایسے اشعار پر ہوتا ہے جن میں مغنی سے خطاب اور سماع کی خواہش کا اظہار ہو۔ مغنی نامہ بھی ساقی نامہ کی طرح نظامی گنجوی کی ایجاد ہے۔ نظامی گنجوی کے اقبال نامہ (خرد نامہ اسکندری) کی ہر نئی داستان فصل یا باب کا آغاز دو شعروں پر مشتمل مغنی نامہ سے ہوتا ہے۔

مغنی نامہ مستقل اور جداگانہ نظم کے طور پر بہت کم دیکھنے میں آیا ہے۔ بالعموم مغنی نامہ کسی بڑی مثنوی کا جزو ہوتا ہے اور ساقی نامہ کے ساتھ آتا ہے۔

حافظ شیرازی نے ایک ساقی نامہ لکھا ہے جس میں مغنی نامہ کے اشعار بھی شامل ہیں مگر عنوان ساقی نامہ ہی دیا گیا ہے۔ چند منتخب اشعار ملاحظہ فرمائیے:

مغنی نوائے طرب ساز کن
بہ قول و غزل قصہ آغاز کن
کہ بارِ غم بر زمیں دوخت پای
بہ ضرب اصولم بر آور زجای
مغنی کجائی بہ گلبانگ رود
بیاد آور آں خسروانی سرود
کہ تا وجد را کار سازی کنم
برقص آیم و خرقہ بازی کنم[50]

مفروضہ

(HYPOTHESIS)

علمی طریق کار میں مفروضات کی اہمیت مسلم ہے۔ مفروضہ سے مراد کسی مسئلے کا وہ عبوری حل ہے جس کی صداقت ابھی محتاج تحقیق ہے۔ مفروضہ جزوی طور پر مطالعہ یا مشاہدہ میں آئے ہوئے مواد کی بنا پر وضع کیا جاتا ہے پھر اسے پرکھا جاتا ہے۔ اگر وہ اپنی تمام تر اطلاقی صورتوں میں درست ثابت ہوتو اسے ایک نظریے کے طور پر اختیار کرلیا جاتا ہے ورنہ مسترد کردیا جاتا ہے۔

مقالہ

مقالہ وہ جامع نثری مضمون ہے جس میں کسی خاص موضوع پر عالمانہ تحقیق وتنقید کی گئی ہو۔ اُردو میں مقالہ نگاری کا آغاز سرسیّد احمد خاں اور ان کے رفقا کی تحریروں میں ہوتا ہے۔ مقالہ نگاری کو ایک مستقل فن اور باوقار صنف ادب کا درجہ دینے میں تہذیب الاخلاق کی خدمات کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ تہذیب الاخلاق نے مقالہ نگاری کے لیے ایک سازگار فضا پیدا کی۔ قارئین کو اس صنف سے روشناس کرایا اور بہت سے لکھنے والوں کو مقالہ نگاری کی ترغیب دلائی۔ تہذیب الاخلاق کے قلمی معاونین میں سرسیّد کے علاوہ محسن الملک، وقارالملک، سیّد محمود، حالی، چراغ علی اور مولوی ذکا اللہ جیسے مشاہیر شامل تھے۔

مقامی رنگ

(LOCAL COLOUR)

اس ملک یا زمین کے جغرافیائی اور تمدنی کوائف کی بوباس جس میں رہ کر یا جس کے بارے میں کسی شاعر یا ادیب نے کوئی ادب پارہ تخلیق کیا، مقامی رنگ کہلاتی ہے۔ بالفاظ دیگر مقامی رنگ کے معنی ہیں — مقامی زندگی کے نقوش واثرات۔

اُردو شاعری بالخصوص غزل پر ایک بہت بڑا اعتراض یہ ہے کہ شعرا رہتے تو تھے برصغیر میں اور شعر کہتے تھے ان قارئین و سامعین کے لیے جو برصغیر میں رہتے تھے مگر ان کی شاعری کا پس منظر پوری طرح اور ان کی شاعری کا تانا بانا بڑی حد تک ایران، توران اور عرب کی روایات سے تیار ہوتا تھا۔ دریاؤں میں گنگا جمنا، راوی اور چناب کی بجائے جیحوں وسیحوں کا۔ پرندوں میں کوئل کی بجائے بلبل کا۔ پہاڑوں میں ہمالہ کی بجائے الوند کا۔ عشاق میں رانجھے کی بجائے قیس وفرہاد کا۔ عدل اور انصاف میں اکبر و جہانگیر کی بجائے نوشیرواں کا اور جود وسخا میں خانخاناں کی بجائے حاتم کا ذکر ہوتا ہے۔ گویا اُردو شاعری مقامی رنگ سے محروم ہے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی نے غزل کے بارے میں کہا ہے کہ وہ ''ہندوستان میں آ کر بھی ایرانی ہی رہی ہے۔''[۵۱]

جہاں تک غزل کا تعلق ہے، یہ تنقید بڑی حد تک درست ہے۔ کیونکہ اُردو غزل کسی مقامی کلچر کی بجائے مسلم ایشیائی کلچر کی نمائندگی کرتی رہی ہے۔ لیکن دیگر اصناف کا یہ حال نہیں۔ مثال کے طور پر محمد قلی قطب شاہ، نظیر اکبرآبادی، عظمت اللہ خاں، شوق قدوائی اور آرزو لکھنوی کی نظموں، فراق گورکھپوری کی رباعیوں، میراجی کے گیتوں اور عالی کے دوہوں میں مقامی اثرات خاصی وقیع صورت میں موجود ہیں۔ انشااللہ خاں انشا کی کہانی رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی، نہال چند لاہوری کی مذہب عشق، پریم چند، بلونت سنگھ اور احمد ندیم قاسمی کے افسانے مقامی رنگ سے مالا مال ہیں۔

مقتضب

تشبیب گریز مدح اور دعا مدحیہ قصیدے کے اجزا ہیں۔ لیکن شعرا نے بعض قصیدے ایسے بھی لکھے ہیں جن میں تشبیب نہیں ہے اور چونکہ تشبیب نہیں ہے اس لیے گریز کی ضرورت بھی پیش نہیں آئی۔ شاعر ایسے قصائد میں بغیر کسی تمہید کے مدح شروع کر دیتا ہے۔ ایسے قصیدے کو محدود یا مقتضب کہتے ہیں۔

مقدر

مرزا غالب کا شعر ہے:

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دور جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

غالب اپنے شاگرد ہرگوپال تفتہ کو اس شعر کے بارے میں لکھتے ہیں:

''یعنی اب جو مجھ تک دور جام آیا ہے تو میں ڈرتا ہوں۔'' یہ جملہ سارا مقدر ہے۔ میرا فارسی کا دیوان جو دیکھے گا وہ جانے گا کہ جملے کے جملے مقدر چھوڑ'' جاتا ہوں۔''[۵۲]

گویا مقدر سے مراد مفہوم کا وہ جزو ہے جس کے لیے شاعر نے الفاظ مہیا نہیں کیے۔ قاری کا ذہن مفہوم کے اس غیر مذکور جزو کو ادبی روایت یا مذکور الفاظ کی مدد سے سمجھ لیتا ہے اور اس طرح شعر کے معنی مکمل ہو جاتے ہیں۔

''فتح اللہ جالندھری نے مقدر کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے: وہ لفظ جو عبارت میں نہ ہو مگر معنی دے۔ جیسے خدا کی قسم۔ یہاں ''میں کھاتا ہوں،'' مقدر ہے یعنی میں خدا کی قسم کھاتا ہوں۔''[۵۳]

اختصار اچھے شعر کی پہچان ہے اور شعر میں اس خوبی کا انحصار بڑی حد تک مقدرات ہی پر ہوتا ہے۔ لیکن خیال رہے کہ مقدرات کی افراط شعر کو چیستان یا معما بھی بنا سکتی ہے، چنانچہ ضروری امر یہ ہے کہ شاعر نے مفہوم کے جن اجزا کو مقدر رکھا ہو۔ ان کی تفہیم کے لیے یا تو ادبی روایت ہماری دستگیری کرے یا مذکور الفاظ میں ایسے اشارات موجود ہوں جن سے ہم رہنمائی حاصل کر سکیں۔ ورنہ شعر مہمل ہو جائے گا۔

غالب کا شعر ہے:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئی
اُٹھا اور اُٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لیے

اس شعر کے مفہوم میں یہ بات مقدر ہے کہ ''میرے ساتھ پاسبان نے ناگفتہ بہ سلوک کیا'' لیکن شعر میں ''شامت آئے'' کا اشارہ موجود ہے جو اس مفہوم کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔

مقصدیت

یہ ایک متنازعہ فیہ مسئلہ ہے کہ آیا ادب پارے کو کسی معین مقصد کے تابع ہونا چاہیے یا نہیں ہر ملک اور ہر زبان میں ایسا ادب بھی موجود ہے جو کسی معین اخلاق، سیاسی یا سماجی مقصد کو پورا نہیں کرتا۔ ایسا ادب تخلیق کرنے والے حضرات کے نزدیک بھی ادب کا ایک مقصد ہے اور وہ ہے جمالیاتی مسرت بہم پہنچانا۔ لیکن جمالیاتی مسرت یا تفریح و تفنن کو مقصد وحید قرار دینے والے یہ حضرات مدعی ہیں کہ وہ ادب کے لیے مقصد کو زہر قاتل سمجھتے ہیں اور جمالیاتی مسرت بھی دراصل ادب کا مقصد نہیں بلکہ ادب پارے کا ایک اساسی وصف اور اس کے مطالعے کا ایک ناگزیر نتیجہ ہے۔ دوسری طرف وہ لوگ ہیں جن کے نزدیک اگر کوئی ادب پارہ کسی معین اخلاقی، سیاسی یا سماجی مقصد کو پورا نہیں کرتا اور اگر اس کی تخلیق میں کوئی معین مقصد کار فرما نہیں تو ایسا

ادب پارہ محض ذہنی عیاشی ہے۔

اختر انصاری لکھتے ہیں:

> ''ہمارے نزدیک ادب میں دو خصوصیتیں لازمی طور پر پائی جانی چاہئیں۔ اوّل تو یہ کہ وہ اپنے دور کی اجتماعی زندگی سے ایک گہرا اور براہِ راست تعلق رکھتا ہو۔ دوسرے یہ کہ اس کی تخلیق ایک مخصوص اور واضح سماجی مقصد کے تحت عمل میں آئے۔''[۵۴]

تاہم مقصدیت کے حامی شعرا و ادبا بھی معترف ہیں کہ مقصد کا برملا اظہار اعلیٰ ادب کی روح کے منافی ہے۔ مقصد جس قدر مخفی اور منتشر ہوگا ادب پارے کے چوکھٹے میں اتنا ہی مؤثر ثابت ہوگا۔

ترقی پسند مصنفین کی بلند بانگ مقصدیت پر تنقید کرتے ہوئے مجنوں گورکھپوری نے فریڈرک اینجلز کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

> ''مقصدی میلان کو بغیر کہے ہوئے اشاروں کے، قصے کے واقعات، اس کے افراد، اور اس کی فضا سے خود بخود بے ساختہ غیر محسوس طور پر اُبھر کر اثر ڈالنا چاہیے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ مصنف اپنے خیالات اور عقائد کا ڈنکا پیٹ کر زبردستی پڑھنے والے پر اپنا اثر ڈالے۔''[۵۵]

بات اتنی ہی ہے۔ مقصد سیاسی ہو یا سماجی، اخلاقی ہو یا مذہبی، یہ مسلم ہے کہ ادب میں بالواسطہ ترغیب و تشویق کی گنجائش تو موجود ہوتی ہے۔ براہِ راست تلقین و تربیت بلند آہنگ تبلیغ و تدریس، سستی خطابت اور نعرہ بازی ادب کے تقاضوں کے منافی ہے۔ وہ لوگ جو اس فرق کو ملحوظ نہیں رکھتے، وقت ان کی نگارشات کو ادب کے دائرے سے باہر پھینک دیتا ہے۔

مقطع

غزل اور قصیدے کے آخری شعر کو، بشرطیکہ شاعر نے اس میں اپنا تخلص بھی نظم کیا ہو، مقطع کہتے ہیں۔ مقطع کو متمم غزل بھی کہا جاتا ہے۔

جناب عبادت بریلوی کے نزدیک مقطع میں اپنے تخلص لانا اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ شاعر اپنے متعلق کچھ کہنا چاہتا ہے۔ تخلص کا یہ استعمال قاری کو شاعر سے قریب تر کر دیتا ہے اور اس سے شاعر کی مخصوص شخصیت کی خصوصیات اس پر بے نقاب ہو جاتی ہیں۔ اس کے علاوہ مقطع غزل کی وحدت کو ذہن نشین کراتا ہے اور اس کے مکمل ہونے کا احساس دلاتا ہے۔

مکابرہ

مکابرہ کی اصطلاح اُردو میں بہت کم استعمال ہوتی ہے۔ مکابرہ موازنے ہی کی ایک شکل ہے۔ سیّد عبداللہ اس کے تعارف کے طور پر لکھتے ہیں:

> ''دو مصنفوں میں سے کسی ایک کو بلاوجہ عظیم تر قرار دینے کے لیے جو موازنہ کیا جاتا ہے اس کو اصطلاح میں مکابرہ کہتے ہیں یا ایسے دو اشخاص میں مماثلت پیدا کرنا جن میں اصولاً مماثلت ممکن نہ ہو۔''[۵۷]

مکالمہ

دو یا دو سے زیادہ اشخاص کی گفتگو کو انہی کے الفاظ میں نقل کرنا ادبیات کی اصطلاح میں مکالمہ کہلاتا ہے۔ سقراط مکالمے ہی کے ذریعے سے تعلیم دیتا تھا۔ افلاطون نے بھی

فلسفیانہ فکر و استدلال کے لیے مکالمے کا طریق استعمال کیا ہے۔

ڈرامے کے علاوہ داستان، افسانے، خاکے اور ناول میں بھی مکالمہ خاصی اہمیت رکھتا ہے۔ چنانچہ افسانوی ادب میں مکالمہ نویسی کا بڑا درجہ ہے۔ سوانحی ادب میں بھی اس کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اچھا مکالمہ وہ ہے جو بولنے والے کی فطرت کی صحیح ترجمانی کرے۔ اختصار، برجستگی اور حسبِ ضرورت زبان کی ادبی سطح برقرار رکھنے کے باوجود کردار کی عمر، مزاج، عقائد و مقاصد اور احساسات و نظریات کا آئینہ دار ہو۔ جس میں صورت حال کا پورا احساس موجود ہو یعنی مکالمہ موقع محل کے مطابق ہو اور کہانی کو آگے بڑھائے۔

مکتوب

اگرچہ مکتوب میں شخصیت کے اظہار اور ذاتی جذبات و احساسات کے شمول کی گنجائش ہر دوسری تحریر کی نسبت زیادہ ہوتی ہے تاہم یہ مسلم ہے کہ خط یا مکتوب بنیادی طور پر ادب نہیں بلکہ بعض خطوط اپنی خاص خوبیوں کی وجہ سے ادب کا درجہ پا جاتے ہیں اور بعض اوقات ادب العالیہ میں شمار ہونے لگتے ہیں۔

مرزا غالب کے اُردو خطوط کو ادب میں جو بلند مقام حاصل ہے اس کا تذکرہ تحصیل حاصل ہے۔ مرزا غالب کے خطوط کے علاوہ سر سیّد احمد خاں، محمد حسین آزاد، محسن الملک، وقار الملک، اکبر الٰہ آبادی، شبلی نعمانی، مولانا حالی، داغ دہلوی، امیر مینائی، ریاض خیر آبادی، مہدی افادی، علامہ اقبال، نیاز فتح پوری، ابوالکلام آزاد، محمد علی رودلوی، سجاد ظہیر اور ڈاکٹر تاثیر کے خطوط بھی چھپ چکے ہیں۔ نقوش نے دو ضخیم جلدوں میں مکاتیب نمبر شائع کیا ہے جو ایک اہم ادبی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ ورلڈ لٹریچر کے مصنف کا خیال ہے کہ والٹیر غالباً دنیائے ادب کا سب سے زیادہ پرنویس مکتوب نگار گزرا ہے۔ سات سو اشخاص کے نام اس کے دس ہزار سے زیادہ خطوط محفوظ ہیں۔

مکرنی

اسے کہہ مکرنی بھی کہتے ہیں۔ کہہ مکرنی میں اظہار اور اخفا کی متضاد خواہشات جمع ہو جاتی ہیں۔ شاعر (یا شاعر کے پردے میں کوئی اور) ایک بات کا حقیقت پسندانہ اعتراف کرنا چاہتا ہے لیکن اخلاق اور سماجی قیود اور ان سے پیدا ہونے والی شرم و حیا کا احساس کھلم کھلا اعتراف میں مانع ہوتا ہے تو اعتراف حقیقت کے بعد فوراً اس کی ایک متبادل صورت (تاویل توجیہہ یا حل) پیش کر دیتا ہے۔ محمد حسین آزاد کا خیال ہے [۵۸] کہ امیر خسرو کو مکرنیوں کا موجد کہنا چاہیے۔ امیر خسرو کی ایک مکرنی ملاحظہ ہو۔

سگری رین موہے سنگ جاگا
بھور بھئی تب بچھڑن لاگا
اس کے بچھڑے پھاٹت ہیا
اے سکھی ساجن نا سکھی دیا

ملفوظات

ملفوظات کے لغوی معنی ہیں زبان سے نکلی ہوئی باتیں۔ علم و عرفان میں نمایاں حیثیت رکھنے والے کسی شخص کے مجلسی فرمودات اور اخبار و احوال جو کسی عقیدت مند نے حاضر خدمت رہ کر ایک سامع اور شاہد کی حیثیت سے قلمبند کیے ہوں، ملفوظات کہلاتے ہیں۔ مثال کے طور پر شیخ فرید الدین مسعود شکر گنج نے خواجہ بختیار کاکی کے ملفوظات فوائد السالکین کے نام سے مرتب کیے۔ خواجہ نظام الدین اولیا نے اپنے شیخ طریقت بابا فرید الدین شکر گنج کے ملفوظات راحت القلوب کے نام سے

لکھے۔ امیر حسن سنجری نے خواجہ نظام الدین اولیا کے ملفوظات فوائد الفواد کے نام سے مرتب کیے۔ حمید قلندر نے حضرت چراغ دہلوی کے مفلوظات ''خیر المجالس'' مرتب کیے۔ [۵۹]

ملک الشعرا

ملک الشعرا کے لغوی معنی ہیں شاعروں کا بادشاہ۔ ملوکیت کے دور میں ملک الشعرا ایک خطاب (اور ایک عہدہ) تھا جو بادشاہ کی طرف سے اس کے پسندیدہ (بالعموم درباری) شاعر کو دیا جاتا تھا۔ مثال کے طور پر اکبر اعظم کے دربار سے ملک الشعرا کا خطاب فیضی کو ملا۔ طالب آملی جہانگیر کے دربار کا اور کلیم شاہجہان کے دربار کا ملک الشعرا تھا۔ شیخ ابراہیم ذوق بہادر شاہ ظفر کے دربار کے ملک الشعرا تھے۔

شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں کہ برصغیر پاک و ہند میں ملک الشعرا کا عہدہ پہلی مرتبہ اکبر کے زمانے میں قائم ہوا۔

ملی شاعری

مسدس مد و جزر اسلام جو مسدس حالی کے نام سے مشہور ہے، مسلمہ طور پر ملی شاعری کا نمونہ ہے۔ مولانا حالی اس کے دیباچے میں رقم طراز ہیں:

> ''اس مسدس کے آغاز میں پان سات بند تمہید کے لکھ کر اوّل عرب کی اس ابتر حالت کا خاکہ کھینچا ہے جو ظہور اسلام سے پہلے تھی اور جس کا نام اسلام کی زبان میں جاہلیت رکھا گیا ہے۔ پھر کوکب اسلام کا طلوع ہونا اور نبی امی کی تعلیم سے اس ریگستان کا دفعۃً سرسبز و شاداب ہو جانا اور اس ابرِ رحمت کا امت کی کھیتی کو رحمت کے وقت ہرا بھرا چھوڑ جانا اور مسلمانوں کا دینی و دنیوی ترقیات میں تمام عالم پر سبقت لے جانا بیان کیا ہے۔ اس کے بعد ان کے تنزل کا حال لکھا ہے اور قوم کے لیے اپنے بے ہنر ہاتھوں سے ایک آئینہ خانہ بنایا ہے جس میں آ کر وہ اپنے خط و خال دیکھ سکتے ہیں کہ ہم کون تھے؟ اور کیا ہو گئے۔''

یہی مضامین جو مسدس میں حالی نے پیش کیے ہیں اقبال نے بہتر تاریخی، سیاسی اور ملی شعور کے ساتھ اپنی شاعری میں پیش کیے ہیں۔ حالی، شبلی، اقبال اور ظفر علی خاں کی ملی شاعری پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان تمام منظومات میں دردِ ملت مشترک ہے جو لازماً اس خواہش کو جنم دیتا ہے کہ مسلمان اپنی کھوئی ہوئی عظمت پھر سے حاصل کر لیں۔ چنانچہ ملی شاعری کی تعریف ان الفاظ میں کی جا سکتی ہے: ملی شاعری سے مراد وہ شاعری ہے جس کا محرک دردِ ملت اور جس کا مقصد ملتِ اسلامیہ کی عظمت رفتہ کا احیا ہو۔ حالی کی نظم حب وطن قومی شاعری کی ذیل میں آتی ہے جبکہ ان کا مسدس مد و جزر اسلام ملی شاعری کا نمونہ ہے۔ علامہ اقبال کے ابتدائی دور کی بعض نظمیں مثلاً ہمالہ، تصویر درد، ترانۂ ہندی، ہندوستانی بچوں کا قومی گیت اور نیا شوالہ قومی شاعری کے زمرے میں شمار ہوں گی اور بلادِ اسلامیہ، ترانۂ ملی، شکوہ اور جواب شکوہ، خطاب بہ جوانانِ اسلام اور فاطمہ بنت عبداللہ جیسی منظومات کا شمار ملی شاعری کے ذخیرے میں ہوگا۔

حالی، شبلی اور ظفر علی خاں کا کلام ملی شاعری میں نمایاں درجہ رکھتا ہے۔ لیکن اس میدان میں سب سے نمایاں نام علامہ اقبال ہی کا ہے۔ اپنی ملی شاعری ہی کے طفیل انھیں حکیم الامت کا لقب

حاصل ہوا اور جب ہم علامہ اقبال کی ملی شاعری کے کم و کیف پر غور کرتے ہیں تو انھیں بجا طور پر اس اعزاز کا مستحق پاتے ہیں۔

آخر میں یہ وضاحت بھی ضروری ہے کہ مسدس حالی کے دیباچے سے جو عبارت اس شمارے میں نقل ہوئی ہے اس میں لفظ قوم، ملت کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ یہ دونوں لفظ عرصہ دراز تک ایک دوسرے کے مترادف کے طور پر استعمال ہوتے رہے اور اب بھی ایرانی تحریروں میں ملت کا لفظ قوم کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے لیکن جہاں تک اُردو کا تعلق ہے علامہ اقبال نے ان لفظوں کے درمیان جو فرق روا رکھا ہے اسے قبول کر لیا گیا ہے۔

(نیز دیکھیے: قومی شاعری)۔

مماثلہ

جب سجع متوازن (موازنہ) فقرتین کے آخری الفاظ ہی میں نہیں بلکہ دو فقروں یا مصرعوں کے تمام تر یا بیشتر الفاظ میں پایا جائے تو اسے مماثلہ کہتے ہیں۔ چنانچہ مولوی محمد نجم الغنی لکھتے ہیں:

''موازنہ میں اگر تمام الفاظ نثر یا نظم کے اندر ایسے ہی واقع ہوں کہ وزن میں موافق اور حرف آخر میں مختلف ہوں تو اس کو مماثلہ کہتے ہیں۔''[۶۰]

مناجات

''جس کلام میں خدا کو حاضر ناظر جان کر اس کے حضور میں دعا کی جاتی ہے اس کلام کو مناجات کہتے ہیں۔''[۶۱]

ظاہر ہے کہ جب مناجات دعا ہے اور دعا خدائے حاضر و ناظر کی بارگاہ میں ہے تو وہ لامحالہ اللہ تعالیٰ سے براہِ راست خطاب ہی کی صورت میں شکل پذیر ہوگی۔ مناجات نظم اور نثر دونوں میں لکھی جا سکتی ہے۔ فارسی میں شیخ عبداللہ انصاری کی نثری مناجات اور اُردو میں مولانا حالی کی نثری مناجات اس صنف ادب کے نادر نمونے ہیں۔

مناظمہ

مناظمہ کے معنی ہیں نظم گو شعرا کی بزم شعر خوانی۔ بالفاظ دیگر مناظمہ سے مراد ہے ایسا مشاعرہ جس میں شعرا طرح مصرع پر غزلیں سنانے کی بجائے کسی عنوان پر نظمیں پیش کریں۔ برصغیر میں اس قسم کے مشاعروں کا آغاز انجمن پنجاب کے ان مشاعروں سے ہوا جو کرنل ہالرائیڈ اور محمد حسین آزاد کی کوششوں سے لاہور میں منعقد ہوئے۔ انجمن پنجاب کا ایسا پہلا مشاعرہ ۸-مئی ۱۸۷۴ء کو منعقد ہوا۔

(نیز دیکھیے: مشاعرہ، مراختہ اور انجمن پنجاب)۔

منتہا

دیکھیے: کلائمکس، ڈراما اور مختصر افسانہ۔

منشی

منشی کے لغوی معنی ہیں'' آغاز کنندہ و از خود چیزی گویندہ۔'' یہ لفظ عرصہ دراز تک ادیب کے معنوں میں استعمال ہوتا رہا۔ فورٹ ولیم کالج کے ادیب منشی ہی کہلاتے تھے۔ لیکن رفتہ رفتہ یہ لفظ اپنی اصطلاحی عظمت سے محروم ہوتا گیا۔ غالباً آخری اہم ادیب جو منشی کے لقب سے ملقب رہے منشی پریم چند تھے۔ آج کل یہ لفظ پٹواریوں، وثیقہ نویسوں اور دیہاتی سکولوں کے اُستادوں کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

''و در اصطلاح منشی شخصی است صاحب ملکہ

راسخہ کہ قدرت کمال دارد برادائی معنی مقصود
برنمط محمود کہ بلغا وفصحا آنرا بنظر قبول وقبول نظر
منظور ومقبول دارند۔‘‘[۶۲]

گویا منشی کے اصطلاحی معنی ہیں قادرالکلام ادیب یا انشا پرداز۔ ایک زمانہ تھا کہ علما وفضلا کو یہ شکایت تھی کہ ہرکس وناکس نے منشی کا لقب اختیار کر لیا ہے جبکہ منشی حقیقی چراغ لے کر ڈھونڈے سے بھی نہیں ملتا۔

لفظ منشی دبیر ومعتمد سلطان کے لیے بھی استعمال ہوتا تھا اور کسی بادشاہ کے منشی کی اہم ترین ذمہ داری یہ تھی کہ وہ بادشاہ کی طرف سے دوسرے بادشاہوں اور ماتحت عمال و حکام کو مراسلات وفرامین لکھے۔ ان مراسلات وفرامین میں اسے حزم و احتیاط کے ساتھ اپنی انشا پردازی کے جوہر دکھانے پڑتے تھے۔ جب چند منشی ایک بادشاہ کے دامن دولت سے وابستہ ہوتے تو ان میں سے ایک کو افسر بنا دیا جاتا ہے۔ اسے میر منشی کہتے تھے۔

منطقی ایجابیت

(LOGICAL POSITIVISM)

منطقی ایجابیت کے لیے منطقی اثباتیت اور منطقی ثبوتیت کی اصطلاحیں بھی استعمال ہوتی ہیں۔ سیّد علی عباس جلالپوری نے منطقی ایجابیت کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ موصوف کی درج ذیل عبارت کو منطقی ایجابیت کا مختصر مگر جامع تعارف قرار دیا جا سکتا ہے:

’’منطقی ایجابیت کا مکتب فکر بھی تجربیت کی روایات سے تعلق رکھتا ہے۔ اسے حلقہ وی آنا بھی کہا جاتا ہے، جسے میر ٹز شلک نے ۱۹۲۸ء میں منظّم کیا تھا۔ اس حلقے کے دوسرے ممتاز مفکر روڈلف کارناپ، اوٹو نیورتھ، پی فرینک اور کے گوڈل تھے۔ انگلستان میں اے جے ایئر اور امریکہ میں سی ڈبلیو مورس اس مکتب سے تعلق رکھتے ہیں۔ منطقی ایجابیت پسند مابعدالطبیعیات کو بے مصرف سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ سائنس کے جملہ شعبوں میں جو تحقیقی نتائج حاصل ہوتے ہیں ان کی اس طرح منطقی ترجمانی جائے کہ ان سب کے لیے ایک ہی زبان صورت پذیر ہو تا کہ علمی انکشافات میں یکجہتی اور ہم آہنگی پیدا ہو سکے۔ منطقی ایجابیت پسند تسلیم کرتے ہیں کہ عقل انسانی بعض اہم ترین مسائل اور عقیدوں کا کوئی شافی وکافی حل پیش نہیں کر سکی۔ لیکن وہ یہ ماننے کو تیار نہیں کہ عقل سے بالاتر بھی کوئی ایسا وسیلہ تحصیل علم کا موجود ہے جو ان حقائق کا انکشاف کر سکے جو عقل اور سائنس کی دسترس سے باہر ہیں۔ ان کے خیال میں فلسفے کو صرف معنی کے تجزیے اور فقروں کی ساخت کے انکشاف پر قناعت کرنا چاہیے۔ باقی سب کچھ سائنس کے لیے چھوڑ دینا چاہیے۔‘‘[۶۳]

چنانچہ منطقی ایجابیت مابعدالطبیعیات کو غیر معقول قرار دے کر صرف اثباتی علوم کو تسلیم کرتی ہے۔

’’منطقی اثباتیوں کا دعویٰ ہے کہ مابعدالطبیعیاتی بیانات نہ واقعات سے جھٹلائے جا سکتے ہیں اور

نہ واقعات سے سچے ثابت کیے جا سکتے ہیں۔ اس لیے یہ عبث اور فضول ہیں۔ اگر کوئی فلسفی یہ دعویٰ کرتا ہے کہ کائنات کوئی مقصد رکھتی ہے تو یہ دعویٰ نرا قیاس ہے۔ اس کا اثبات یا انکار واقعات سے نہیں ہوسکتا۔ مابعدالطبیعیات میں کسی مسئلے کا حل نہیں ہوا۔ جن سوالات کو پُرانے مفکروں نے اُٹھایا، انھیں سوالات بھی نہیں کہا جا سکتا۔ کیونکہ جو سوال بنیادی طور پر لاینحل ہو وہ سوال کہلانے کا مستحق نہیں اور جو جواب پیش کیے گئے ہیں وہ محض قیاس آرائیاں ہیں انھیں جواب نہیں کہنا چاہیے۔ جواب وہی صحیح ہے جس کی تائید یا رد اثباتی طور پر ممکن ہو۔''[۶۴]

موازنہ

موازنہ مشترک بنیاد رکھنے والی دو چیزوں کا تقابلی مطالعہ ہے۔ چنانچہ باغ و بہار کا فسانہ عجائب سے موازنہ کیا جاتا ہے کہ دونوں داستانیں ہیں۔ غالب کی غزل کا مومن کی غزل سے موازنہ کیا جا سکتا ہے۔ مولانا شبلی نعمانی نے موازنہ انیس و دبیر میں ان دو باکمال شعرا کا مرثیہ گو شاعروں کی حیثیت سے موازنہ کیا ہے۔

اصولاً موازنہ میں ترجیح کا سوال شامل نہیں لیکن بالعموم موازنہ کرنے والے نقاد ایک فنکار یا فن پارے کی دوسرے فنکار یا فن پارے پر ترجیح ثابت کرنے کی خواہش سے کلی اجتناب نہیں برت سکتے۔ بعض اوقات نقاد کا مقصد ہی یہ ہوتا ہے کہ ایک ادب پارے کی دوسرے ادب پارے پر یا ایک فنکار کی دوسرے فنکار پر ترجیح ثابت کی جائے۔ چنانچہ موازنہ انیس و دبیر کا مقصد یہی ہے کہ مرثیہ گو کی حیثیت سے میر انیس کی مرزا دبیر پر ترجیح ثابت کی جائے۔ سیّد نظیر الحسن رضوی سہاہنی نے شبلی کے موازنہ انیس و دبیر کا جواب المیز ان کے نام سے لکھا ہے اور ثابت کیا ہے کہ دبیر کے کلام میں وہ تمام محاسن موجود ہیں۔ جنھیں بنیاد بنا کر مولانا شبلی نے انیس کو دبیر پر ترجیح دی ہے اور انیس کا کلام بھی ان نقائص سے خالی نہیں جن کی مثالیں مرزا دبیر کے کلام سے دی گئی ہیں۔ یہ کتاب شبلی کی نظر سے گزری تو انھوں نے بکمال انصاف اعتراف کیا کہ:

> ''آج مجھ کو موازنہ (موازنہ انیس و دبیر) کی قدر ہوئی کیونکہ اس بہانے سے اُردو میں ایک اچھی کتاب کا اضافہ ہوا اور ایک باکمال (مرزا دبیر مرحوم) کے جوہر اچھی طرح کھلے۔''

موازنہ کرنے کے لیے کسی مشترک بنیاد کی ضرورت مسلم ہے۔ مولٹن کے دبستان تنقید میں موازنے کی گنجائش ہی نہیں۔ اس کا خیال ہے کہ ایک شاعر کا دوسرے شاعر سے یا ایک ادب پارے کا دوسرے ادب پارے سے موازنہ کرنے کے لیے کوئی مشترک بنیاد سرے سے موجود ہی نہیں ہوتی۔ ہر ادب پارے کو پرکھنے کے اصول اس ادب پارے کے اندر سے اخذ کیے جاتے ہیں اور ایک ادب پارے سے اخذ کردہ اصولوں کا اطلاق دوسرے ادب پارے پر نہیں ہوسکتا۔

علم بدیع کی اصطلاح میں موازنہ کی اصطلاح سجع متوازن کے لیے استعمال ہوتی ہے۔

(دیکھیے: سجع اور مماثلہ)۔

مؤثر ماحول

نفسیات میں مؤثر ماحول سے مراد ماحول (طبی اور سماجی

عوامل) کا وہ حصہ ہے جو کسی فرد کی شخصیت پر اثر انداز ہوتا ہے۔ ماحول کے بعض اجزا ''الف'' پر اثر انداز ہوتے ہیں مگر ''ب'' ان سے غیر متاثر رہتا ہے۔ چنانچہ الف کے لیے وہ اجزا مؤثر ماحول ہیں اور ب کے لیے غیر مؤثر ماحول۔ یکساں سماجی اور طبعی ماحول میں زندگی بسر کرنے والے دو فرد بھی اپنے کردار اور شخصیت کے اعتبار سے بالکل یکساں نہیں ہو سکتے۔ کیونکہ افراد کے شخصی تجربات کے علاوہ ان کا مؤثر ماحول بھی ہر اعتبار سے یکساں نہیں ہوسکتا۔

(نیز دیکھیے ماحول)

موسیقیت

شعر میں موسیقیت کا دخل دو راستوں سے ہوتا ہے۔ مترنم لفظوں، وزن، ردیف، قافیوں، ضمنی قافیوں، تکرار الفاظ اور تکرار اصوات وغیرہ سے جو موسیقیت شعر میں پیدا ہوتی ہے اسے خارجی موسیقی کہا جاتا ہے اور لفظوں کی معنویت اور ارتعاش احساس سے جو لطیف موسیقیت وجود میں آتی ہے، اسے داخلی موسیقی کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اوّل الذکر کو اصوات کی موسیقی اور مؤخر الذکر کو معانی کی موسیقیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ شعر کی مجموعی غنائیت (موسیقیت) میں دونوں کا حصہ ہوتا ہے۔ جان پریس نے الفاظ و اصوات کی موسیقی کے بارے میں لکھا ہے:

> ''الفاظ کے در و بست، تال میل، اُتار چڑھاؤ، نرمی و کرختگی کے معاملے میں ذکاوت حس شاعر کے بنیادی لوازمات میں سے ہے۔ یہ حس عروض اور بدیع و بیان میں مہارت سے ایک علیحدہ چیز ہے اور مؤخر الذکر سے اس کے فقدان کی تلافی نہیں ہوسکتی۔ وزن، ردیف و قافیہ اور صنائع و بدائع الفاظ کی صوتی موسیقی کے مدد و معاون ہو سکتے ہیں لیکن اس کا بدل نہیں بن سکتے۔ الفاظ میں اکثر بجائے خود ایک موسیقی ہوتی ہے جو ان کے برمحل استعمال کی صورت میں ان کے لغوی و منطقی معانی کو جذباتی کیفیات سے مالا مال کر کے ان کی معنویت اور تاثر انگیزی کو فروغ دیتی ہے۔ ذوق سلیم رکھنے والے شاعر الفاظ کی موسیقی سے کبھی تغافل نہیں برتتے۔''[۶۵]

اس امر میں شاید کسی کو اختلاف نہ ہو کہ گیت ایسی صنف سخن ہے جس میں موسیقیت کی سب سے زیادہ گنجائش ہے کیونکہ گیت بالآخر گانے کی چیز ہے۔ چنانچہ گیت کی تخلیق میں اس تقاضے کو پوری طرح سے ملحوظ رکھا جاتا ہے کہ وہ ساز و آواز یا کم از کم آواز کی دنیا میں اجنبی معلوم نہ ہو۔

موضوعیت

(SUBJECTIVITY)

ادب کی دنیا میں موضوعیت (موضوعی رویہ، موضوعی طرزِ عمل، موضوعی طرزِ مشاہدہ، موضوعی طرزِ فکر اور موضوعی تصویر کشی وغیرہ) کے معنی یہ ہیں کہ وہ مواد جسے پیش کیا جانا مقصود ہے کسی نہ کسی درجے میں مصنف کی ذات —— اس کے جذبات و احساسات اور عقائد و نظریات —— سے اثر قبول کرے۔ حقیقت پسندی کا تقاضا تو یہ ہے کہ اشیا، اشخاص اور واقعات کے بیان میں کامل معروضیت سے کام لیا جائے لیکن کامل معروضیت ایک عینی معیار ہے جو ادب کی دنیا میں ممکن الحصول نہیں۔ اس لیے مواد کے بارے میں نہایت محتاط معروضی رویہ بھی کسی نہ کسی حد تک موضوعیت کا رنگ ضرور قبول کرتا ہے کیونکہ ادب بالآخر شخصیت کا

اظہار ہے لیکن اپنی ذات کو قصداً اپنے مواد پر اثر انداز ہونے کے مواقع مہیا کرنا اور بات ہے اور مواد کی معروضی پیشکش کے دوران میں ناگزیر حد تک مصنف کی ذات کا شامل ہو جانا اور بات۔ ناول، ڈرامہ اور افسانہ جیسی اصناف ادب جو زندگی کی عکاسی اور ترجمانی کی دعویدار ہیں زیادہ سے زیادہ معروضیت کا تقاضا کرتی ہیں لیکن کسی نہ کسی حد تک موضوعیت سے کام لیے بغیر یہ اصناف ادب بھی زندہ نہیں رہ سکتیں۔ کیونکہ مصنف کا نقطۂ نظر تو ان اصناف میں بھی —— کہیں دور پس منظر ہی میں سہی —— موجود ضرور ہوتا ہے جو بجائے خود موضوعیت ہی کی ایک شکل ہے۔

میکانکیت

ایسے رویہ، عمل، زندگی، کردار یا شاعری کو میکانکی کہا جاتا ہے جو ایک مشین کی طرح بندھے ٹکے اصول و قواعد میں محصور ہو۔ ظاہر ہے کہ میکانکی رویہ تخلیقی استعداد اور ندرت فکر و عمل کے فقدان پر دلالت کرتا ہے۔ میکانکیت ادب کی دنیا میں اس لیے مسترد کی جاتی ہے کہ ادب تخلیق ہے اور میکانکیت تخلیقی جوہر کے فقدان ہی کی ایک صورت ہے۔

نیاز فتح پوری امیر مینائی کی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''امیر مینائی کی شاعری ایک پڑھے لکھے شخص کی میکانکی شاعری تھی جس میں صحت زبان، فنی پختگی اور پرگوئی وغیرہ تمام باتیں پائی جاتی تھیں لیکن تغزل ان کے ہاں نہ ہونے کے برابر تھا۔''[66]

میلوڈراما

(MELODRAMA)

شروع شروع میں میلوڈراما کے اصطلاحی معنی تھے ایسا ڈراما جس میں زیادہ جذباتی یا ڈرامائی تاثر دینے کے لیے موسیقی سے کام لیا گیا ہو۔ میلوڈرامے سب سے پہلے فرانس میں اٹھارھویں صدی میں تخلیق ہوئے مثال کے طور پر روسو کے پگمیلیاں کا نام لیا جاسکتا ہے۔[67]

آج کل یہ اصطلاح ایسے ڈرامے کے لیے استعمال ہوتی ہے جو عام قسم کی مگر شدید جذباتی اپیل کا حامل ہو۔ رومانی پلاٹ، احساس کی ہیجانی صورتیں، جذباتیت، شاعرانہ عدل و انصاف، بالعموم طربیہ انجام، سنسنی پیدا کرنے والی صورت ہائے واقعہ میلوڈراما کی نمایاں خصوصیات ہیں۔

> ''المیہ لکھنے والا ڈراما نویس سوچتا ہے کہ ان خاص حالات میں ان کرداروں کا واحد اور لازمی طرزِ عمل کیا ہوگا اور میلوڈرامے کا مصنف سوچتا ہے کہ اس خاص صورت میں کسی شدید ترین جذباتی اور ہیجان انگیز عمل کی کیا گنجائش ہے اور اسے کس طرح قرین قیاس اور ممکن الوقوع بنایا جاسکتا ہے۔''[68]

انیسویں صدی کے آغاز میں موسیقی بھی میلوڈراما کا ایک لازمی جزو سمجھی جاتی تھی۔ واقعات کی مناسبت سے گانے بھی میلوڈراما میں شامل کیے جاتے تھے اور سازوں کی موسیقی سے بھی کام لیا جاتا تھا لیکن جدید میلوڈراما میں موسیقی لازمی نہیں رہی۔ عشرت رحمانی میلوڈراما کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اس صنف ڈراما میں ایسے واقعات کی کثرت ہوتی ہے جس کی ایک کڑی کو دوسری کڑی سے ملانے کے لیے کھینچ تان کی جائے اور خلاف فطرت حالات و حادثات کی فضول کشاکش

دکھائی جائے۔ غیر متوازن شدت اور قوت کا استعمال جابجا ہو۔ نیک وبد کی کشمکش کے دوران میں طوالت سے کام لیا جائے۔ مکالمے طویل ہوں، غیر ضروری خود کلامی ہو۔ فطری جذبات وحسیات کی نسبت زور، اثر اور طاقت نمایاں رہے۔ کسی جذبۂ اظہار میں دقت طاری کرنے کی غرض سے نامناسب شدت روا رکھی جائے ......انگریزی میں مارلو اور اُردو سٹیج کے بکثرت ڈرامے اس قسم کی عام مثالیں ہیں۔''[۶۹]

(ن)

نابغہ

دیکھیے: ''جینئس''۔

نازک خیالی

سیّد عابد علی عابد نے اس اصطلاح کا مفہوم ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

''عراقی دبستان کی خاص اصطلاح ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ شاعر کا تخیل مختلف چیزوں میں ایسی مشابہتیں دیکھتا ہے جو اکثر شعرا کو نظر نہیں آتیں۔ مبالغ کی مختلف قسمیں بھی اس اصطلاح کے دائرے میں شامل ہیں یعنی مبالغہ، اغراق اور غلو۔ اس کے علاوہ نازک خیالی کا اطلاق اس روش شعر گوئی پر بھی ہوتا ہے جس میں دور از کار استعارات اور پیچیدہ تشبیہات محض آرائش اور تزئین کے لیے برتی جاتی ہیں۔''[۱]

ناول

ناول کی تعریف تو تقریباً ناممکن ہے تاہم ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی مندرجہ ذیل عبارت کو ایک حد تک ناول کی اصطلاح کا کامیاب تعارف قرار دیا جا سکتا ہے:

''ناول سے مراد سادہ زبان میں ایسی کہانی ہے جس میں انسانی زندگی کے معمولی واقعات اور روزانہ پیش آنے والے معاملات کو اس انداز میں بیان کیا جائے کہ پڑھنے والے کو اس میں دلچسپی پیدا ہو۔ یہ دلچسپی پلاٹ، منظر نگاری، کردار نگاری اور مکالمہ نگاری سے پیدا کی جاتی ہے اور یہی ناول کے بنیادی عناصر ہیں۔ ان میں پلاٹ اور کردار نگاری خاص طور پر اہم ہیں۔''[۲]

ناول داستان سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ داستان بنیادی طور پر ایک خیالی اور مثالی دنیا کی کہانی ہے جس میں ہماری حقیقی خارجی زندگی کی کچھ جھلکیاں بھی مل جاتی ہیں۔ جبکہ ناول ایک تراشیدہ اور فرضی قصہ ہونے کے باوجود ہماری حقیقی اور علمی سماجی زندگی ہی کا افسانوی بیان ہے۔ ممتاز حسین نے لکھا ہے:

''علمی کتابیں تو بے شمار موضوعات پر لکھی جا سکتی ہیں لیکن ناول کا موضوع ایک ہی ہوتا ہے اور وہ ہے زندگی۔''[۳]

یہی وجہ ہے کہ ناول کی ترقی کو ہر ملک میں وہی زمانہ راس آتا ہے جب سماجی کشمکش عروج پر ہو۔ چنانچہ ڈاکٹر عبادت بریلوی لکھتے ہیں:

''ناول کی انتہائی ترقی کا زمانہ ہر ملک میں وہی ہے جس میں سماجی کشمکش کے اثرات نمایاں

تھے۔ فرانس میں ناول نے سب سے زیادہ ترقی انقلاب سے قبل یا انقلاب کے فوراً بعد کی۔ بالزک فلابرٹ، وکٹر ہیوگو، اناطول فرانس اور زولا وغیرہ کے کارنامے اس بیان پر تصدیق کی مہر لگاتے ہیں۔ روس میں ٹالسٹائی ''گوگل'' ترجنیف، چیخوف اور گورکی وغیرہ نے جو ناول لکھے وہ سماجی کشمکش ہی کے زمانے میں لکھے۔ ہندوستان میں سرت چندر چٹر جی، نذیر احمد، سرشار اور پریم چند وغیرہ کے ناول اس اعتبار سے بلند ہیں۔''[۴]

ناول اخلاقی تمثیل سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ ناول کے کردار اپنی تمام تر انفرادیت کے باوجود ہمارے گرد وپیش کی دنیا میں بسنے والے لوگوں میں سے ہوتے ہیں نہ خیر مجسم نہ شر مجسم، نہ فرشتے نہ شیطان، بلکہ عام آدمی جو خوبیاں بھی رکھتے ہیں اور خامیاں بھی، عزائم بھی اور مجبوریاں بھی۔ وہ مختلف صفات کا مرکب ہوتے ہیں اور اخلاقی تمثیل کے کرداروں کے برعکس کسی خاص صفت کا مجسمہ نہیں ہوتے۔

ناول افسانے سے ان معنوں میں مختلف ہے کہ افسانے میں زندگی کے صرف ایک پہلو کی نقاب کشائی کی جاتی ہے اور ناول میں ہزار پہلو۔ زندگی کے بہت سے گوشے روشنی میں لائے جاتے ہیں۔ افسانہ ایک آرسی ہے جس میں چہرے کی صرف ایک جھلک دکھائی دیتی ہے اور ناول ایک قد آدم آئینہ ہے جس میں زندگی ہنستی، مسکراتی، روتی اپنی پوری وسعتوں اور پیچیدگیوں سمیت جلوہ گر ہوتی ہے۔ افسانے کے مقابلے میں ناول کا کینوس بہت بڑا ہے۔

دو خصوصیات ایسی ہیں جنھیں ناول کے لیے لازم اور ناگزیر قرار دیا جاتا ہے یعنی پلاٹ اور کردار نگاری، ناول میں کچھ اشخاص کی ضرورت ہے جن کو بعض واقعات پیش آئیں اور کچھ واقعات کی ضرورت ہوتی ہے جو اشخاص کو پیش آئیں۔ چنانچہ پلاٹ اور کردار دونوں کی اہمیت مسلمہ ہے لیکن دور جدید میں بعض ایسے ناول بھی کامیاب ناول قرار پائے ہیں جن میں پلاٹ نہ ہونے کے برابر ہے۔ ایسے ناولوں میں قاری کی تمام تر دلچسپی کرداروں میں ہوتی ہے۔

ناول بالآخر قصہ کہانی ہی کی ایک شکل ہے۔ چنانچہ ہر کہانی کی طرح ناول میں بھی تخیل کی اہمیت مسلمہ ہے۔ مصنف خواہ اپنے تجربات، مشاہدات یا تاریخی مواد پر اپنے ناول کی بنیاد رکھے پھر بھی وہ تخیل سے بے نیاز نہیں ہوسکتا کیونکہ فطرت واقعات کو ادبی تقاضوں اور فنی ضروریات کے مطابق ڈھال کر پیش نہیں کرتی۔ اگر ناول خالص تاریخ ہو تو ناول اور تاریخ میں فرق ہی کیا رہا۔

چنانچہ واقعیت پسندی اور حقیقت نگاری کے تمام تر ادعا کے باوجود ناول نگار مجبور ہے کہ تخیل سے کام لے ورنہ اس کی تحریر ایک خشک تاریخ، صحافتی رپورٹ یا غیر دلچسپ روداد بن کر رہ جائے گی ناول نہیں بن پائے گی۔

ناول کا موضوع زندگی ہے اور زندگی کو کسی نقطۂ نظر کے بغیر دیکھا ہی نہیں جاسکتا اس لیے ناول نگار کا نقطۂ نظر بالفاظ دیگر اس کا فلسفہ حیات بھی ناول میں اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس زندگی کو سمجھنے کے لیے جسے ناول نگار نے ہمارے مطالعے کے لیے قلمبند کیا ہے یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ خود اس نے زندگی کو کس زاویے سے دیکھا ہے اور وہ زندگی کو کن راہوں پر لانے

اور کون سی معیاری شکل میں دیکھنے کا متمنی ہے۔ بعض حضرات نے تو ناول کی تعریف ہی ان الفاظ میں کی ہے کہ ناول سے مراد وہ نثری قصہ ہے جس میں کسی خاص زاویہ نظر سے زندگی کی واقعیت پسندانہ عکاسی کی گئی ہو۔

اکثر نقادوں نے منظر نگاری کو بھی ناول کے بنیادی مقتضیات میں شمار کیا ہے اور اس کی وجہ غالبًا یہ ہے کہ اکثر ناول نگاروں نے ناولوں میں مناظر فطرت کی تصویریں بھی پیش کی ہیں تا کہ ناول کے واقعات کو مؤثر بنانے کے لیے جذباتی پس منظر فراہم کیا جا سکے یا کسی کردار کی داخلی کیفیات کو خارجی سطح پر دکھایا جا سکے اور اس میں شبہ نہیں کہ ناول نگاروں نے مناظر فطرت کی تصویروں کے ذریعے کرداروں کی داخلی کیفیات کو اُجاگر کرنے اور واقعات کو روشن کرنے میں قابلِ قدر اور قابلِ ستائش کامیابیاں حاصل کی ہیں۔ لیکن منظر نگاری کا شمار ناول کے بنیادی مقتضیات میں نہیں ہونا چاہیے۔ کیونکہ منظر نگاری کے بغیر بھی ایک ناول مکمل ناول ہوسکتا ہے۔ یاد رکھنے کی بات یہ ہے کہ اگر کوئی منظر قصے کا جزو نہ بن سکے اور اسے ناول کے واقعات سے پس منظر یا پیش منظر کے طور پر بالواسطہ یا بلا واسطہ کوئی تعلق نہ ہو تو اس کے شمول کا کوئی جواز نہیں خواہ منظر کی وہ تصویر بجائے خود کتنی ہی نادر، رنگین اور دلآویز ہو۔

ناولٹ

(NOVELETTE)

ناولٹ قواعد کی رو سے ناول کا اسم تصغیر ہے۔ ادبی اصطلاح میں مختصر ناول کو ناولٹ کہا جاتا ہے۔ ''اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر'' میں دیے ہوئے تعارف کے مطابق مختصر افسانہ بالعموم چھ، آٹھ یا دس ہزار الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ ناولٹ شاید تیس یا چالیس ہزار الفاظ پر اور ناول تیس چالیس ہزار الفاظ سے لے کر دو یا تین لاکھ الفاظ پر۔

جناب وقار عظیم نے فنی نقطۂ نظر سے ناول اور ناولٹ میں اور دوسری طرف ناولٹ اور مختصر افسانے میں اس طرح حد فاصل قائم کرنے کی کوشش کی ہے:

> ''(طویل مختصر افسانے لکھنے والے) افسانہ نگاروں نے جن باتوں کو اپنے طویل افسانوں کا موضوع بنایا ان میں اتنی گہرائی اور پیچیدگی نہیں کہ ان کے ڈھانچے پر پورا ناول کھڑا کیا جا سکے لیکن ان میں کوئی بات ایسی بھی ہے جس کے لیے مختصر افسانے کا چھوٹا سا سانچا کافی نہیں۔ ان میں طوالت کے باوجود افسانے کی وحدت تاثر ہے اور اس لیے انھیں ناول کہنا صحیح نہیں۔ البتہ بعض لوگوں نے ان طویل مختصر افسانوں کو ناولٹ (یا مختصر ناول) کہنا شروع کر دیا ہے حالانکہ غور سے دیکھا جائے تو یہ الگ الگ اصناف ہیں اور فنی اعتبار سے جس طرح ناول اور مختصر افسانہ ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں اسی طرح طویل مختصر افسانے اور ناولٹ میں بھی بعض بنیادی فرق ہیں۔............

افسانے میں خواہ وہ مختصر ہو یا طویل موضوع کی وحدت ضروری ہے۔ اس کی نوعیت خواہ کچھ بھی ہو۔ ناول اور ناولٹ سے ہم اس طرح کی وحدت کا مطالبہ نہیں کرتے۔ ناول میں زندگی کا پھیلاؤ بھی ہوتا ہے اور گہرائی بھی اور اس

لیے اس کی فنی ترتیب ویسی سیدھی سادی اور ہموار نہیں ہوتی جیسے افسانے (طویل یا مختصر) کی ۔ چنانچہ ناولٹ بھی ناول کے مقابلے میں مختصر ہونے کے باوجود وسیع تر اور عمیق تر زندگی کا احاطہ کرتا ہے اور فنی اعتبار سے اسی طرح کے اتار چڑھاؤ میں سے گزرتا ہے جس میں سے ناول۔''[٦]

سجاد ظہیر کا 'لندن کی ایک رات' اُردو کا ایک معروف ناولٹ ہے۔

ناہمواری

کسی شاعر کے کلام میں ناہمواری کے معنی یہ ہیں کہ اس کے ہاں نہایت بلند پایہ اور نہایت پست اشعار دوش بدوش جگہ پا گئے ہیں۔ میر تقی میر کی مثال ہمارے سامنے ہے اُن کے بعض اشعار اس قدر بلند واقع ہوئے ہیں کہ غزل کی ایک ہزار سالہ تاریخ میں ان کا جواب نہیں ملتا اور بعض اشعار اس قدر گھٹیا ہیں کہ انھیں میر تقی میر سے منسوب کرنے میں بھی تامل ہوتا ہے۔ آزردہ نے میر کے بارے میں کہا تھا: ''پستش اگرچہ اندک پست است اما بلندش بسیار بلند'' مگر ذوق عام نے اس جملے کو بدل کر یوں کر دیا ''پستش بغایت پست و بلندش بغایت بلند'' اور میر کے کلام میں جو ناہمواری ہے یہ متبادل جملہ اس کی بہتر طور پر نشان دہی کرتا ہے۔

نثر

(PROSE)

چونکہ علمائے ادب کا نثر کی کسی تعریف پر اتفاق نہیں اور اس کے اجزائے ترکیبی کی بحث بھی نتیجہ خیز ثابت نہیں ہو سکی اس لیے محتاط نقادوں نے نثر کی تعریف کی بجائے نظم اور نثر کے فاصلوں سے بحث کی ہے تاکہ نثر کی حدود واضح ہو سکے۔ چنانچہ ایڈورڈ البرٹ نے نظم کو نثر سے اس طرح ممیّز کرنے کی کوشش کی ہے:

(الف) ہیئت کے اعتبار سے نظم و نثر میں فرق یہ ہے کہ:

۱۔ اوّل الذکر میں وزن ہوتا ہے جبکہ نثر وزن سے عاری ہوتی ہے۔

۲۔ نظم بالعموم مقفیٰ ہوتی ہے جبکہ نثر بالعموم مقفیٰ نہیں ہوتی۔

(ب) جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے نظم اور نثر کے فاصلے آسانی سے معین نہیں کیے جا سکتے تاہم اصولی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ:

۱۔ نظم کے اسلوب میں رفعت اور عظمت نسبتاً زیادہ ہوتی ہے۔

۲۔ نظم میں شاعرانہ رعایتوں سے فائدہ اُٹھاتا ہے جنھیں شاعر کے لیے جائز رکھا گیا ہے مثلاً وہ فعل اور اس کے متعلقات کی نحوی ترتیب سے انحراف کرتا ہے جبکہ نثر کے جملوں میں فعل اور اس کے متعلقات، مبتدا اور خبر اپنے اپنے مقام پر ہوتے ہیں۔

۳۔ نظم کا اسلوب بعض اوقات نثر کی نسبت زیادہ قدامت کا تاثر دیتا ہے (غالباً یہاں قدامت سے مراد لسانی قدامت ہے اور نقاد موصوف نے یہ بات خاص طور پر انگریزی شاعری کے حوالے کہی ہے)۔

(ج) جہاں تک غایت اور مادہ کا تعلق ہے نظم اور نثر میں یہ فرق ہے کہ:

۱۔ نظم قاری کو مسرت بہم پہنچانے کی کوشش کرتی ہے جبکہ نثر کا بنیادی فریضہ معلومات بہم پہنچانا ہے۔
۲۔ نظم فنکار کی شخصیت اور اس کے ذاتی جذبات سے نثر کے مقابلے میں زیادہ علاقہ رکھتی ہے۔

نظم اور نثر کے درمیانی فاصلے متعین کرنے کے سلسلے میں مختلف نقادوں اور بالخصوص ڈاکٹر سیّد عبداللہ نے جو باتیں کہی ہیں ان کا خلاصہ یہ ہے کہ نظم شدید جذبے سے جنم لیتی ہے اور جذبے کو اپیل کرتی ہے۔ نثر کی اپیل کا رُخ عقل یا ذہن کی جانب ہوتا ہے۔

نظم کی دنیا میں جذبہ صاحب خانہ ہے جبکہ جذبہ نثر میں ایک عارضی مہمان کے طور پر آتا ہے۔ نظم بنیادی طور پر دل کی گہرائیوں سے اور نثر ذہن کی وسعتوں سے تعلق رکھتی ہے۔ نظم میں زندگی تخئیل کے عمل سے گزر کر آب و رنگ پاتی ہے جبکہ نثر قطعیت کے تقاضوں کے باعث منطق کی اسیر ہے۔ نثر ہماری معلومات میں اضافہ کرتی ہے اور نظم ہماری آگہی میں اضافے کا باعث ہوتی ہے۔ نظم حسی پیکروں کا سہارا لیتی ہے اور نثر موجود حقائق سے اعتنا کرتی ہے۔ نظم میں مواد کی تخلیق ہوتی ہے اور نثر میں مواد کی تعمیر۔ نظم کا مقصد ہے غرضِ مسرت اور نثر کا مقصد کسی غرض کی تکمیل۔ نظم کا موضوع ادبی ہوتا ہے اور نثر کا موضوع بسا اوقات ادبی نہیں ہوتا۔ نثر لفظوں، فقروں اور جملوں کی منطقی اور نحوی ساخت پر اصرار کرتی ہے۔ نظم میں ان سے انحراف روا رکھا جاتا ہے جو حسن کا باعث بنتا ہے۔ نظم کے لیے کسی نہ کسی شکل میں عروضی اوزان کی پابندی لازم ہے جبکہ نثر پر ایسی کوئی پابندی عائد نہیں ہوتی۔ بعض اوقات نظم کی تاثیر سے فائدہ اُٹھانے کے لیے نثر نگار بھی جذبہ اور تخیل سے کام لیتا ہے۔ ایسی نثر شاعرانہ نثر کہلاتی ہے۔ ریاضی، سائنس، فلسفہ اور عام کاروباری معاملات سے متعلق تحریریں خالص نثر کی نمائندگی کرتی ہیں۔

نثر خوانی

نثر خوانی کے عام مفہوم کے علاوہ اس کے ایک محدود اور اصطلاحی معنی بھی ہیں جن کی رو سے نثر سے مراد وہ مرصع اور مسجع عبارتیں ہیں جن کا موضوع وہی ہوتا ہے جو شہدائے کربلا کے اُردو مرثیوں کا ہے اور یہ نثر لکھی بھی اسی غرض سے جاتی ہے کہ مجالس عزا میں پڑھی جائے۔ عشرت رحمانی لکھتے ہیں:

> ''کربلا کے مصائب و مظالم کو جس طرح مرثیہ، سوز و نوحہ کے انداز میں نظم کیا گیا لکھنؤ کے بعض باکمال انشا پردازوں نے ان واقعات کو نثر کے پیرایہ میں قلمبند کیا۔ نثر کا یہ مرصع و مسجع انداز نثر خوانی کہلایا ہے۔ قدیم لکھنؤ میں بڑے باکمال نثار اس فن خاص کے موجد ہوئے جو مجالس عزا میں اپنے ڈرامائی اسلوب نثر خوانی سے تہلکہ مچا دیتے ہیں۔''

نثر عاری

نثر عاری کی اصطلاح نثر مقفیٰ اور نثر مرجز کے مقابلے میں وضع کی گئی تھی اور اس سے مراد لی جاتی تھی وہ نثر جو وزن اور قافیہ کی قیدوں سے عاری یا آزاد ہو۔ جب نثر کی دنیا میں سجع و قافیہ کا سکہ چلتا تھا اور مقفیٰ اور مسجع نثر ہی کو صحیح ادبی نثر سمجھا جاتا تھا اس وقت نثر کا صحیح آہنگ رکھنے والی نثر کو نثر عاری جیسا نام ہی دیا جا سکتا تھا۔

جدید نقطۂ نظر کے مطابق نثر عاری ہی صحیح معنوں میں

ادبی نثر ہے۔

نثر مرجز

اگر نثر میں شعر کا وزن تو ہو مگر قافیہ نہ ہو تو ایسی نثر کو نثر مرجز کہا جاتا ہے۔

نثر مسجع

بعض حضرات کے نزدیک نثر مقفیٰ اور نثر مسجع ہم معنی اصطلاحات ہیں لیکن بعض علمائے ادب نثر مسجع کو نثر مقفیٰ سے مختلف جانتے ہیں۔ ان کے خیال میں صنعت تو صیع اگر نثر میں واقع ہو یعنی دو فقروں یا جملوں کے تمام یا بیشتر الفاظ علی الترتیب وزن اور قافیہ میں متفق ہوں تو ایسی نثر کو نثر مسجع کہا جائے گا۔

نثر مقفیٰ

ایسی نثر جس میں قافیہ ہو مگر وزن نہ ہو اصطلاح میں نثر مقفیٰ کہلاتی ہے۔

نحو

مولوی فتح محمد جالندھری نے علم نحو کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

> ''نحو وہ علم ہے جس سے اجزائے کلام کو ترکیب دینے اور جدا جدا کرنے کا ڈھنگ آتا ہے اور کلمات کے ربط اور باہمی تعلق کا حال معلوم ہوتا ہے اور یہ علم جس غلطی سے مطلب میں خلل واقع ہو اس سے کلام کو بچاتا ہے۔''[۹]

نراجیت

دیکھیے: انارکی۔

نراجیت پسند

دیکھیے: انارکی۔

نرگسیت

(NARCISSISM)

نرگسیت فرائیڈین مکتب فکر کے ماہرین نفسیات کی اصطلاح ہے جو خود پرستی یا حب ذات کے الجھاؤ کے لیے استعمال ہوتی ہے۔

یونانی دیومالا کی کہانی کے مطابق نرگس ایک نہایت خوبصورت شخص تھا۔ پھولوں کی دیوی اس کی محبت میں گرفتار ہوگئی مگر نرگس نے غرور حسن میں اس کی محبت کو ٹھکرا دیا۔ دیوی نے اس توہین کا انتقام لینے کے لیے زیوس سے مدد چاہی۔ چنانچہ نرگس ایک تلاب میں اپنا عکس دیکھ کر اس پر بُری طرح عاشق ہوگیا اور عالم محویت میں اسے دیکھتا اور دیکھ دیکھ کر گھلتا رہا۔ بالآخر دیوتاؤں نے ترس کھا کر اسے نرگس کا پھول بنا دیا جو یونہی فضا میں تک رہا ہوتا ہے گویا اپنے آپ کو دیکھ رہا ہے۔[۱۰]

نسائیت

لکھنوی شاعری کی ان خصوصیات میں، جن کے باعث دبستان لکھنؤ بدنام ہے، نسائیت کو بھی ایک مقام حاصل ہے۔ عورتوں کے مخصوص محاورات و مصطلحات اور نسوانی جذبات و احساسات کو شعر میں شامل کرنا اصطلاح میں نسائیت کہلاتا ہے۔ ریختی میں نسائیت کا عنصر بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

> ''نسائیت اور فحش گوئی سے مل کر ریختی کی بنیاد پڑی۔''[۱۱]

نشاۃ ثانیہ(یورپی)

(RENAISSANCE)

۱۴۵۳ء میں ترکوں نے قسطنطنیہ پر قبصہ کیا تو یونانی علما جو قسطنطنیہ میں مقیم تھے، اپنی کتابوں کے ذخیرے سمیت وہاں سے بھاگ کھڑے ہوئے اور اٹلی میں پناہ لی۔ وہاں سے مختلف یورپی ممالک میں پھیل گئے۔ یہ علما لوگوں کو یونانی اور لاطینی زبانوں کی تعلیم دے کر بسر اوقات کرنے لگے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ یہی علما یورپ میں جو جہالت کی نیند سویا پڑا تھا اس علمی بیداری کا باعث بنے جسے یورپی نشاۃ ثانیہ یا تحریک احیاء العلوم کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مؤرخین کے نزدیک تاریخ یورپ کا دور جدید بھی اسی تاریخ سے شروع ہوتا ہے۔ یورپ میں یونانی اور لاطینی زبانوں سے یہ واقفیت یونان و روم کے فراموش کردہ علوم وفنون سے شناسائی کا بہانہ بن گئی۔ چھاپہ خانہ بھی اسی دور میں ایجاد ہوا۔ چھاپہ خانہ جرمنی میں ۱۴۵۰ء میں، روم میں ۱۴۶۶ء میں اور انگلستان میں ۱۴۹۸ء میں متعارف ہوا جس کی بدولت علمی نشاۃ ثانیہ کی رفتار تیز تر ہوگئی اور علم وادب پر ایک خاص اور محدود طبقے کا اجارہ ختم ہوا۔ نشاۃ ثانیہ کی قابلِ ذکر ہستیوں میں لیونارڈو ڈی ونسی، نکولو میکیاولی، نکولس کوپرنیکس، تھامس مور، جان کالٹ، اراسمس، مارٹن لوتھر، جان کیلون، جیور ڈانو برونو، گلیلیو گلیلی، فرانسس بیکن، تھامس ہابز اور آئزک نیوٹن جیسے مشاہیر کے نام شامل ہیں۔ تحریک احیاء العلوم کے طفیل یورپ میں:

۱۔ تقلید اور روایتی معتقدات کے بندھن ٹوٹے۔ آزادانہ تنقید، معروضی غور وفکر اور حصول علم کے آزادانہ رویے کا آغاز ہوا۔

۲۔ مذہبی عقائد کو انسان دوستی اور عقل کے نقطۂ نظر سے جانچنے کا رجحان پیدا ہوا۔ جس نے اصلاح کلیسا جیسی تحریکوں کو جنم دیا۔

۳۔ علم آثار قدیمہ کا آغاز ہوا۔ تجرباتی علوم، طبیعی علوم، ایجادات وتحقیقات اور سائنسی ترقی کے لیے راہ ہموار ہوئی۔ کیمیا گری اور نجوم جیسے روایتی علوم کی بجائے کیمیا اور فلکیات میں دلچسپی لی جانے لگی۔ طب، علم تشریح الاعضا اور علم الابدان کی طرف توجہ کی گئی۔

۴۔ نقاشی، سنگتراشی اور فن تعمیر بھی نئے افکار ونظریات اور نئی علمی فضاؤں سے متاثر ہوئے۔ لیونارڈو ڈی ونسی، مائیکل اینجلو، ٹائی ٹین اور رافیل اس عہد کے مشہور فنکار کلیسا کی ترجمانی کرنے کی بجائے زندگی کی ترجمانی کرنے لگے۔

۵۔ علمی نشاۃ ثانیہ کی فضاؤں نے یورپ کی ادبیات کے لیے بھی مہمیز کا کام کیا۔

۶۔ آزادئ فکر کی فضا نے افرادیت پسندی کے رجحان کو تقویت دی۔

۷۔ سائنسی طرزِ فکر نمودار ہوا اور خالی خولی فلسفہ بگھارنے کی بجائے تجربے کی اہمیت روشن ہوئی۔ موضوعی غور وفکر کی جگہ مشاہدہ نے لے لی۔

۸۔ فلسفہ کلیسا کے اثرات سے آزاد ہوگیا یعنی علم کلام کو زوال آ گیا۔

نشاۃ ثانیہ کے عہد کو دو واضح ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(الف) ۱۴۵۳ء سے لے کر جیورڈانو برونو کی وفات یعنی ۱۶۰۰ء

تک کا زمانہ انسان دوستی کے مسلک کا زمانہ ہے۔اس دور میں اہلِ فکر کی فکری کاوشوں کا مرکز انسان تھا۔

(ب) نیچرل سائنس کا زمانہ ۱۶۰۰ء سے لے کر ۱۶۹۰ء تک چلتا ہے۔نیچرل سائنس کے دور میں کائنات اہلِ فکر کی فکری کاوشوں کا مرکز بنی۔لاک کا مقالہ Essay on the human understanding ۱۶۹۰ء میں چھپا تھا۔ اس مقالے کی اشاعت سے Enlightenment کا دور شروع ہو جاتا ہے۔

نشتر

نشتر سے مراد وہ شعر ہے جو اپنی تاثیر کے اعتبار سے نشتر کی طرح دل پر جا کھٹکے۔ بالفاظ دیگر ایسا شعر جسے سن کر آدمی کلیجہ مسوس کر رہ جائے اور کسی شعر کی یہ خصوصیت نشتریت کہلاتی ہے۔ظاہر ہے کہ نشتریت دراصل تاثیر ہی کی ایک صورت ہے۔ حزنیہ مضمون شدید قسم کی داخلیت، حسین سادگی اور دلنشینی نشتر کی بنیادی خصوصیات ہیں۔کہا جاتا ہے کہ میر تقی میر کے کلام میں بہتر نشتر ہیں۔سیّد عبداللہ لکھتے ہیں:

> ''میر کے بہتر نشتر بہت شہرت رکھتے ہیں۔مگر میر کے اعلیٰ اشعار کو اس تعداد تک محدود سمجھنا کسی طرح درست نہیں۔اس لیے کہ انتخاب درحقیقت ایک انفرادی سی بات ہے اور اس کا انحصار ہر شخص کے اپنے اپنے ذوق پر ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ نشتروں کی یہ تعداد بھی فرضی ہے۔بقول مولانا محمد حسین آزاد جب کوئی تڑپتا ہوا شعر پڑھا جاتا ہے تو ہر سخن شناس سے مبالغہ تعریف میں یہی سنا جاتا ہے کہ دیکھیے یہ انھی بہتر نشتروں میں سے ہیں۔''[12]

مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

> ''ان کے بہتر نشتر مشہور ہیں۔ واللہ اعلم میں اس تبصرہ میں ان بہتر کو گنا سکا ہوں یا نہیں لیکن ان چھؤں دواوین میں میری نظر جس جگہ پڑتی ہے وہاں ایک شعر شور انگیز نکل آتا ہے اور مجھے مشکل سے دو چار غزلیں ایسی ملی ہیں جن میں ایک آدھ نشتر نہ موجود ہو۔''[13]

نشری ڈراما

(RADIO DRAMA)

نشری ڈراما یا ریڈیائی ڈراما سے مراد وہ ڈراما ہے جو ریڈیو سٹیشن سے نشر کیے جانے کے لیے لکھا جائے۔ چونکہ ریڈیو کا دائرہ خطاب ناظرین کی بجائے سامعین پر مشتمل ہوتا ہے۔ ریڈیو سننے والے لوگ اداکاروں کی حرکات وسکنات اور عمل کو دیکھنے سے محروم ہوتے ہیں اس لیے نشری ڈراما لکھنے والے کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ پورے ڈرامے میں اس امر کو ملحوظ رکھے کہ اس کا میدان آنکھ نہیں کان ہے۔اس کا ڈراما سٹیج پر نہیں بلکہ سامعین کے تخیل کے سٹیج پر کھیلا جائے گا۔ جہاں تک پہنچنے کے لیے اسے صرف سامعہ کا راستہ دیا گیا ہے۔البتہ نشری ڈراما لکھنے والے کو پلاٹ کی تشکیل اور واقعات کے انتخاب اور پیشکش میں بعض ایسی سہولتیں بھی حاصل ہیں جو سٹیج ڈراما لکھنے والے کو حاصل نہیں۔چنانچہ مؤلف کاروان ادب لکھتے ہیں:

> ''سٹیج ڈراما میں ہم گھوڑے نہیں دوڑا سکتے۔ ہوائی جہاز، سمندر کشتیاں، مشینیں اور توپیں نہیں چلا سکتے لیکن نشری ڈراما میں محض چند

فقروں میں ان چیزوں کا ذکر کر کے صوتی
اثرات کے ذریعے سب کچھ سامعین کی تصور کی
آنکھوں کے سامنے سماعت کے ذریعے پیش کر
سکتے ہیں۔''[۱۴]

عشرت رحمانی نے نثری ڈراما کے حسبِ ذیل چار بنیادی تقاضوں کا ذکر کیا ہے جن کا لحاظ رکھنا ضروری ہے:

۱۔ ریڈیو ڈراما زمان و مکان کی قید سے آزاد ہے۔ اس آزادی سے حسبِ ضرورت فائدہ اُٹھانا چاہیے۔
۲۔ ریڈیائی ڈرامے میں مکالموں کی اوّلین اہمیت ہے حتیٰ کہ کرداروں کی آمد اور روانگی کا کام بھی الفاظ (یا صوتی اثرات) سے لیا جاتا ہے۔
۳۔ مکالموں کے لیے ایسے الفاظ کا انتخاب کرنا چاہیے جنھیں مائیکروفون کی نزاکت برداشت کر سکے۔
۴۔ صوتی اثرات ایک تکنیکی سہولت ہے جس سے جائز اور مناسب حد تک فائدہ ضرور اُٹھانا چاہیے لیکن صوتی اثرات کی بھرمار کوئی خوبی نہیں۔[۱۵]

نظریاتی تنقید

(THEORETICAL CRITICISM)

نظری تنقید یا نظریاتی تنقید اس قسم کے سوالات سے بحث کرتی ہے کہ ادب کیا ہے؟ اس کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ ادب میں روایت کا کیا مقام ہے؟ ادب شخصیت کا اظہار ہے یا روحِ عصر کا انعکاس؟ ادب پارہ لاشعوری کیفیات ورجحانات کا آئینہ ہے یا فنکار کی شعوری کاوشوں کا حاصل؟ ادب کا زندگی کے ساتھ کیا رشتہ ہے؟ تخلیقی عمل کے منازل ومراحل کیا ہیں؟ تنقید کی کیا اہمیت ہے؟ نقاد کے فرائض کیا ہیں؟ تخلیق اور تنقید میں کیا رشتہ ہے؟ مختلف اصناف کے صنفی تقاضے کیا ہیں؟ گویا نظریاتی تنقید کا کام ایسے اصول اور بنیادی نظریات وضع کرنا ہے جن کی روشنی میں ہم کسی ادیب، کسی ادب پارے، کسی ادبی دبستان یا کسی ادبی تحریک کو جانچ سکیں۔ ظاہر ہے کہ کسی ادب پارے یا ادیب کو جانچنے کے لیے نقاد کے پاس کچھ ایسی بنیادیں، کچھ پیمانے، کچھ معیار، کچھ ایسے نظریے یا مفروضات ہونے چاہئیں جن کا زیرِ بحث ادیب یا ادب پارے پر اطلاق کیا جا سکے۔ نظریاتی تنقید نقاد کو یہی نظریاتی بنیادیں مہیا کرتی ہے اور نقادوں نے یہ نظریاتی بنیادیں دوسرے علوم (مذہب، فلسفہ، نفسیات، علم الاصنام، عمرانیات، تاریخ، معاشیات، سیاسیات وغیرہ) کی مدد سے تیار کی ہیں۔

بعض اوقات نظریاتی تنقید کی اصطلاح ایسی تنقیدی تحریروں کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے جو کسی خاص فلسفے کی رہنمائی میں کسی ادب پارے کو جانچنے کے لیے لکھی جاتی ہیں۔ چنانچہ سیّد مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں:

''نظریاتی تنقید کا دوسرا حصہ وہ ہے جہاں ہم
کسی خاص فلسفے یا کسی معاشی، سیاسی یا نفسیاتی
فلسفے (نظریے) کو قبول کر کے یا اس سے متاثر
ہو کر ادب کو اس کی وساطت سے سمجھنے اور
پرکھنے کی سعی کرتے ہیں۔''[۱۶]

(نیز دیکھیے: عملی تنقید)

نظریہ اظہار

کروچے کے نزدیک تخلیقی عمل کے چار مراحل ہیں:

(الف) تاثرات۔
(ب) اظہار (تخیل میں جمالیاتی ترکیب)۔

(ج) وہ لذت جو مرحلہ دوم کی جمالیاتی ترکیب کے ہمراہ آتی ہے۔

(د) جمالیاتی تجربے، واقعے یا واردات کو طبیعیاتی مظاہر میں منتقل کرنا یعنی رنگ، پتھر، خطوط، حرکات، آواز اور الفاظ سے کام لے کر اسے خارجی روپ دینا۔

گویا چوتھا مرحلہ ادب و فن کی وہ شکل ہے جس سے قاری، سامع یا ناظر کا تعلق ہے اور یہی مرحلہ صحیح معنوں میں اظہار کہلانے کا مستحق ہے۔ پہلے تین مرحلے توسیع اظہار کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان کی حیثیت اظہار کی تیاری اور لوازم کی فراہمی سے زیادہ نہیں لیکن کروچے نے ستم یہ کیا ہے کہ اس اہم ترین مرحلے کو اظہار سے خارج اور غیر وقیع گردانا ہے بلکہ اس کی بے وقعتی پر اس قدر زور دیا ہے کہ وہ بالکل غیر ضروری معلوم ہونے لگتا ہے۔ کروچے کے نظریہ اظہار کے مطابق حقیقی فن پارہ وہ نہیں جو ہمارے سامنے موجود ہے۔ حقیقی فن پارہ تو وہ تھا جو فنکار کے تخیل میں ترکیب پایا تھا اور اس کا تخیل میں ترکیب پانا ہی اظہار تھا، اس سے محظوظ ہونا ہی اظہار تھا۔ وہ خام مال اظہار تھا اور اس کی باقاعدہ شکل جو کاغذ پر ہمارے سامنے آئی ہے خارج از اظہار ہے۔ گویا کروچے کے نزدیک ابلاغ ضروری نہیں۔ اپنے خام مال سے محظوظ ہونا اور اس خام مال میں خیال کی دنیا میں کوئی حسن دیکھ پانا اظہار ہے اور اسے مجسم کرنے کی کوشش کرنا بیکار اور سعی عبث۔

کروچے کے نظریہ اظہار میں قاری، ناظر یا سامع کی کوئی اہمیت نہیں اور ان کا وجود کسی صورت میں تخلیقی عمل پر اثر انداز نہیں ہوسکتا۔

اس نظریے کے مطابق وہ شخص بھی فنکار ہے جو ایک لفظ نہیں لکھتا بلکہ وہ شخص بھی شاعر یا ادیب ہوسکتا ہے جو سرے سے لکھنا پڑھنا نہیں جانتا۔ بس وجدانی فکر کے ذریعے اپنی سوچوں میں لطف لینے کی صلاحیت رکھتا ہے کیونکہ وہ بھی اپنے وجدانی فکر کے ذریعے اپنی ذات کا اظہار کرسکتا ہے اور کرتا ہے۔ پال ولیری نے کروچے کے نظریہ اظہار کو اس طرح رد کیا ہے:

> ''ایک شاعر کا کام یہ نہیں کہ شاعرانہ کیفیت کا تجربہ کرے۔ اس کا کام یہ ہے کہ دوسروں کے اندر شاعرانہ کیفیت پیدا کرے۔''[۱۷]

پاپینی (Papini) اور آئی اے رچرڈز اس نظریے کے مخالفین میں سے ہیں۔ پاپینی کہتا ہے کہ کروچے کا پورا نظام فکر اس بات پر مبنی ہے کہ لفظ فن کے غلط مترادفات دریافت کیے جائیں مثلاً وجدان، احساس، تخئیل، اظہار وغیرہ۔ اس کامل مذمت میں اسے رچرڈز کی پوری حمایت حاصل ہے۔ وہ کہتا ہے:

> ''کروچے نے عیاری سے کام لے کر سادہ لوح ناظرین کو اس غلط فہمی میں مبتلا کر دیا تھا کہ وہ کچھ کہنا چاہتا ہے۔ پاپینی نے بڑی خوبی سے سے یہ غلط فہمی رفع کر دی۔''[۱۸]

نظریہ امثال - نظریہ اعیان

دیکھیے: اعیان۔

نظم

نظم کے عام مفہوم کے مطابق کلام منظوم نظم ہے۔ لیکن نظم کے ایک محدود معنی بھی ہیں جن کے مطابق نظم ایک صنف سخن ہے۔ پروفیسر احتشام حسین لکھتے ہیں:

> ''نظم کا لفظ مختلف سلسلوں میں مختلف معانی میں

استعمال ہوتا رہا ہے۔ ......کبھی غزل کو الگ کر کے باقی تمام اصناف کو نظم کہہ دیتے ہیں لیکن جب نظم کا لفظ شاعری کی ایک خاص صنف کے لیے استعمال ہوتا ہے تو اس کا مطلب ہوتا ہے اشعار کا ایسا مجموعہ جس میں ایک مرکزی خیال ہو۔اس کے لیے کسی موضوع کی قید نہیں اور نہ ہی اس کی ہیئت معین ہے۔ ایسی نظموں کو اُردو کی قدیم اصناف ادب سے الگ ہی رکھا جاتا ہے جن کی ایک علیحدہ حیثیت اور تاریخ ہے جیسے مثنوی، مرثیہ، قصیدہ، رباعی ......نظم کا لفظ جب شاعری کی ایک مخصوص صنف کے لیے استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے وہ نظمیں مقصود ہوتی ہیں جن کا کوئی حسین موضوع ہو اور جن میں فلسفیانہ، بیانیہ یا مفکرانہ انداز میں شاعر نے کچھ خارجی اور کچھ داخلی دونوں قسم کے تاثرات پیش کیے ہوں۔''[19]

نظم جدید

نظم کی جدید صورتوں یعنی نظم آزاد اور نظم معرا کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ قدیم اصناف سخن کی ہیئت یا خارجی پیکر پر ایک نظر ڈالی جائے۔غزل، قصیدہ، مخمس، مسدس اور مثنوی جیسی تمام قدیم اصناف سخن میں:

(الف) پوری نظم ایک ہی وزن میں ہوتی ہے۔

(ب) مصرعے برابر ہوتے ہیں۔

(ج) قوافی کا ایک معین نظام ہوتا ہے جس کی پوری نظم میں پابندی کی جاتی ہے۔ جدید شعرا کے ہاں جب یہ احساس عام ہوا کہ ہیئت کی یہ تینوں پابندیاں اظہار خیال میں رکاوٹ کا باعث بنتی ہیں، وزن اور پوری نظم میں ایک ہی وزن کی پابندی بعض اوقات بیزار کن یکسانیت اور بے رنگی پر منتج ہوتی ہے۔مصرعوں کے برابر رکھنے کا التزام خیال کے فطری بہاؤ میں رخنہ ڈالنا ہے۔بڑی بات کو سکیڑنا پڑتا ہے اور چھوٹی بات کو پھیلانا پڑتا ہے تاکہ وہ مصرعے کے طول سے مطابقت پیدا کر لے۔قوافی کا معین روایتی نظام بھی خیال کے پاؤں کی زنجیر بن جاتا ہے اور شاعر قافیے کا غلام ہو کر رہ جاتا ہے تو شعرا نے ان تینوں شرطوں سے حتی المقدور پیچھا چھڑانا چاہا اور اس طرح نظم معرا اور نظم آزاد وجود میں آئیں۔ یوں تو اس قسم کے اوّلین تجربات نظم طباطبائی، اسماعیل میرٹھی اور شرر لکھنوی نے کیے تھے مگر ان تجربات کو باقاعدہ اور مربوط تحریک کی حیثیت تصدق حسین خالد، ن۔م راشد اور میراجی کی کوششوں سے حاصل ہوئی۔

قافیے سے نجات پانے کی خواہش نظم معرا کی صورت میں ظہور پذیر ہوئی۔ ایسی نظموں میں قافیے کی پابندی نہیں ہوتی۔قافیہ یا تو سرے سے ہوتا ہی نہیں اور اگر ہو تو کسی معین روایتی نظام کا پابند نہیں ہوتا۔البتہ قدیم اصناف سخن کی باقی دو پابندیاں نبھائی جاتی ہیں یعنی پوری نظم ایک ہی وزن میں ہوتی ہے اور مصرعے برابر ہوتے ہیں۔

قوافی کے کسی معین روایتی نظام کے علاوہ مصرعوں کی یکسانیت اور وزن سے بھی نجات حاصل کرنے کی خواہش نظم آزاد کی شکل میں ظہور پذیر ہوئی۔نظم آزاد کی تین قسمیں ہیں:

(الف) **موزوں:** ایسی نظمیں جن میں مصرعے چھوٹے بڑے

ہوتے ہیں لیکن پوری نظم قدیم اصناف سخن کی طرح ایک مخصوص وزن کی پابند ہوتی ہے۔

(ب) **نیم موزوں**: ایسی نظمیں جن میں مصرعے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں پوری نظم میں ایک عروضی وزن کی پابندی بھی نہیں کی جاتی البتہ دو (یا بعض اوقات دو سے زیادہ) مماثل عروضی اوزان اس طرح استعمال کیے جاتے ہیں کہ وزن کی حس تسکین پا سکے۔ گویا اس صورت میں وزن کا التزام ہوتا تو ضرور ہے مگر قدیم اصناف سخن سے مختلف رنگ میں ہوتا ہے۔

(ج) **غیر موزوں**: نظم آزاد کی تیسری صورت وہ ہے جس میں شعرا نے وزن سے یکسر چھٹکارا حاصل کرنا چاہا۔ ایسی نظموں میں مصرعے چھوٹے بڑے ہوتے ہیں۔ وزن سرے سے موجود ہی نہیں ہوتا۔ لفظوں کی ترتیب اور بندش سے شعر کا آہنگ حاصل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ سجاد ظہیر کی کتاب پگھلا نیلم چھپ چکی ہے جو ایسی ہی نظم نما نثری عبارتوں پر مشتمل ہے اور محتاط نقادوں نے ان نثر پاروں کو نظم یا شعر تسلیم کرنے سے انکار کر دیا ہے۔ لیکن ایسے نثر پارے اب بھی بعض ادبی رسالوں میں نیلم کے صفحات میں جگہ پا رہے ہیں۔

آج کل غیر موزوں نظم آزاد کے لیے نثری نظم کی اصطلاح استعمال کی جا رہی ہے۔ لیکن نثری نظم لکھنے والے ذمہ دار ادیب شعر کے آہنگ سے بالقصد دور رہنے کی کوشش کرتے ہیں تا کہ ان کی تخلیق نظم یا نظم آزاد کے دائرے میں نہ رکھی جا سکے۔

یہ سوچنا غلط ہوگا کہ نظم معرا یا نظم آزاد پابندیوں سے بچنے کے لیے سہل انگار شعرا کی سہولت طلبی کے سوا کچھ نہیں۔ کیونکہ نظم آزاد اور نظم معرا لکھنے والے شعرا نے اگر ایک طرف بعض پابندیوں سے انحراف کر کے کچھ سہولتیں حاصل کر لی ہیں تو دوسری طرف انھوں نے اس قسم کی نئی شاعری کا وقار بلند کرنے (اور اس کا جواز ثابت کرنے) کے لیے شعر کے بعض ایسے پہلوؤں پر زور بھی دیا ہے جن کی جانب قدیم اصناف سخن میں طبع آزمائی کرنے والے شاعر کم توجہ دیتے تھے۔ مثلاً:

نئی علامتوں کی تلاش

وحدت تعمیر یعنی معنی کے تدریجی ارتقا کا بہتر مظاہرہ اور زوائد سے کامل اجتناب۔

نئے موضوعات کی تلاش، روایتی، گھسے پٹے اور فرسودہ موضوعات سے اجتناب۔

شعر کے ذخیرہ الفاظ میں توسیع۔

شاعر کے انفرادی تجربات پر زور جس کے نتیجے میں شخصی واردات کو زیادہ اہمیت حاصل ہو جاتی ہے۔ متبادل آہنگ کی تلاش وغیرہ۔

نعت

سرور کائنات صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی بارگاہ میں شاعر کا نذرانہ عقیدت نعت کہلاتا ہے۔ بالفاظ دیگر نعت ان اشعار کو کہتے ہیں جن میں نبی عربی صلی اللہ علیہ آلہ وسلم کی مدح وستائش اور ان کے اوصاف وشمائل کا تذکرہ ہو۔ شاعر کا شوق زیارت اور اُمید التفات جیسے عاشقانہ مضامین کے پیچھے عشق رسول صلی اللہ علیہ آلہ وسلم کا جذبہ موجود ہو۔ اصولاً نعت کے دائرے میں داخل ہیں۔ نعت کے لیے کسی ہیئت کی پابندی لازمی نہیں۔ غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی، قطعہ، مسمط، مستزاد، ترجیع بند، ترکیب بند حتیٰ کہ نظم آزاد کے قالب میں بھی نعتیں کہی گئی ہیں۔

یوں تو نعت رسول میں فارسی اور اُردو کے ہر مسلمان شاعر نے کچھ نہ کچھ ضرور کہا ہے (بلکہ غیر مسلم شعرا مثلاً دیا شنکر نسیم نے بھی نعتیہ اشعار کہے ہیں) لیکن اس صنف شاعری میں فارسی میں سعدی، قدسی اور علامہ اقبال اور اُردو میں امیر مینائی، محسن کاکوروی، مولانا ظفر علی خاں اور علامہ اقبال کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔

نفسیات

(PSYCHOLOGY)

"نفسیات ایسا علم ہے جو فرد کے کردار کا سائنسی مطالعہ اس کے ماحول میں کرے۔"[۲۰]

نفسیات میں فرد کا مطالعہ بحیثیت فرد کے بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ جبکہ عمرانیات میں معاشرتی اور گروہی زندگی کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ فعلیات Physiology میں بھی موضوع فرد ہے لیکن فعلیات، اعضا کے الگ الگ وظائف کا مطالعہ کرتی ہے۔ جبکہ نفسیات میں فرد کا مطالعہ ایک اکائی کی حیثیت سے کیا جاتا ہے۔

نفسیاتی تنقید

(PSYCHOLOGICAL CRITICISM)

تنقید ادبیات میں نفسیات کو دوگونہ اہمیت حاصل ہے۔ نفسیات ایک طرف تو تخلیقی عمل کو سمجھنے میں ہماری مدد کرتی ہے اور نفسیات کے ساتھ تخلیقی عمل کا تعلق محتاج وضاحت نہیں اور دوسری طرف یہ علم کسی ادیب یا شاعر کے ذہنی میلانات، نفسی کیفیات، جذباتی واردات، طرزِ فکر و احساس، رنگ طبیعت اور عناصر شخصیت کو روشنی میں لا کر اس کی تخلیقات کو سمجھنے میں ہماری اعانت کرتا ہے۔ علاوہ ازیں نفسیات کی روشنی میں کسی ادب پارے کا تحلیل و تجزیہ مصنف کے ذہن اور شخصیت کو سمجھنے میں بھی ایک خاص حد تک معاون ثابت ہو سکتا ہے۔

جہاں تک تخلیقی عمل کا تعلق ہے اسے سمجھنے کے لیے قدیم ترین ادوار تنقید میں بھی نفسیاتی بصیرت سے مدد لی جاتی رہی ہے۔ (اگرچہ اس وقت نفسیات ایک مستقل اور جداگانہ علم کی حیثیت سے اپنا مقام نہیں منوا سکی تھی) ڈیوڈ ڈیشیز نے افلاطون کی مثال دی ہے جو اپنے مکالمہ آئیون (Ion) میں تخلیقی عمل سے نفسیاتی انداز میں بحث کرتا ہے۔

ایک باقاعدہ تنقیدی دبستان کی حیثیت سے نفسیاتی تنقید فرائڈ کے افکار سے شروع ہوتی ہے۔ انگریزی کا مشہور نقاد آئی۔ اے۔ رچرڈز اس کے علم برداروں میں سے ہے۔

لیکن تنقید ادبیات میں نفسیات سے استفادہ کرتے ہوئے یہ حقیقت بھی ملحوظ رکھنی چاہیے کہ سیاسی، عمرانی اور معاشی نظریات کی طرح نفسیاتی نظریات بھی حرف آخر نہیں ہیں بلکہ دیگر علوم (مثلاً اخلاقیات، سیاسیات اور معاشیات) کے مقابلے میں نفسیات ایک نہایت کمسن علم ہے جو ابھی طفولیت ہی کی منزل سے گزر رہا ہے اور ابھی سے اس میں بے شمار تضادات راہ پا گئے ہیں۔

پروفیسر آل احمد سرور رقم طراز ہیں:

"تنقید نفسیات کی دلدل میں بھی گرفتار نہیں ہو سکتی۔ نفسیات کا علم ہمارے لیے بڑا مفید ہے مگر وہ بڑا پُرفریب بھی ہے۔ وہ اس آئینے کی طرح ہے جو بڑی چیزوں کو چھوٹا اور چھوٹی چیزوں کو بڑا کر دیتا ہے۔ چہروں کا چپٹا اور

لمبوترا بنا دیتا ہے۔ وہ رائی کو پہاڑ کر کے دکھاتا ہے۔ وہ ایک گرہ کھولتا ہے مگر سینکڑوں ڈال دیتا ہے۔ نفسیاتی تنقید، ہلدی کی گرہ لے کر پنساری بن بیٹھی ہے۔ یہ سائنس ہونے کا دعویٰ کرتی ہے اور سائنس نہیں بن سکی۔ اس لیے میں نفسیاتی شعور کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے سستی نفسیاتی تنقید کو گمراہ کن سمجھتا ہوں۔ ابھی تک نفسیات کے پیمانے سمندر کو کوزے میں بھرنے کی کوششیں ہیں۔ اس کی اصطلاحات بھی مفروضات ہیں۔ اس کی بنیاد استوار ہے مگر اس پر جو سر بفلک عمارت بنائی گئی ہے اس کا زیادہ بھروسہ نہیں۔''[۲۱]

جہاں تک اُردو تنقید کا تعلق ہے عام طور پر میرا جی جو اُردو کا پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا جاتا ہے۔[۲۲]

ریاض احمد کے خیال میں نفسیاتی تنقید کا آغاز غالباً میرا جی کے ان مضامین سے ہوتا ہے جو انھوں نے ادبی دنیا میں مختلف نظموں پر تعارفی نوٹ کے طور پر لکھے تھے۔ لیکن سلیم اختر نے اس رائے سے اختلاف کرتے ہوئے مرزا محمد ہادی رسوا کو اُردو کا پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیا ہے۔ نقاد موصوف کے خیال میں ''مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات'' میں جنھیں ڈاکٹر محمد حسن نے مرتب کیا ہے نفسیاتی تنقید کا خاصا مواد موجود ہے۔

''مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات علم النفس کی جدید معلومات کی روشنی میں ادب اور اس کے اجزا و عناصر کو سمجھنے کی پہلی کوشش کہی جا سکتی ہے۔ ان میں بصیرت بھی ہے اور قدرت بھی۔''[۲۳]

ڈاکٹر وزیر آغا، حسن عسکری اور ریاض احمد بھی نفسیاتی طریق تنقید سے دلچسپی لیتے ہیں۔ سلیم اختر ان کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اوّل الذکر (یعنی وزیر آغا) ژنگ سے اور مؤخر الذکر فرائڈ سے زیادہ متاثر ہیں جبکہ حسن عسکری نے جرمن نفسیات دان ولیہم ریخ کے نظریہ کی روشنی میں بعض شعراء کے کلام کا مطالعہ کیا۔''[۲۴]

نقص روانی

بعض اوقات کسی مصرع میں الفاظ کی ترتیب کچھ ایسی ہوتی ہے کہ عروضی موزونیت کے باوجود مصرعے کو روانی سے نہیں پڑھا جا سکتا۔ کلام کا یہ عیب نقص روانی کہلاتا ہے۔ ایسے مصرعے جو اس عیب کا شکار ہوں، پہلی بار پڑھنے پر یہ تاثر دیتے ہیں کہ شاید ان کا وزن درست نہیں مگر غور کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ وزن تو درست ہے البتہ کچھ ایسے الفاظ مصرعے میں پاس پاس جمع ہو گئے ہیں جو روانیٔ قرأت میں مزاحم ہوتے ہیں۔ حسرت موہانی لکھتے ہیں:

''پہلی صورت یہ ہے کہ شعر میں الفاظ یکے بعد دیگرے ایسے جمع ہو جائیں کہ ان کا زبان سے روانی کے ساتھ نکلنا ممکن نہ ہو۔ مثلاً، غالب:

حسرت اے ذوق خرابی کہ وہ طاقت نہ رہی
عشق پر عربدہ کی گوں تن رنجور نہیں

مصرع ثانی میں ''پر عربدہ کی گوں'' یہ چاروں لفظ پے در پے اس قسم کے آ گئے ہیں کہ صفائی اور روانی کے ساتھ زبان سے بے تکلف ادا

نہیں ہو سکتے۔غالب:

ہم سے رنج بے تابی کس طرح اُٹھایا جائے
داغ پشت دست عجز شعلہ خس بدنداں ہے

مصرع ثانی میں پشت دست عجز کی یک جائی نے صریحی طور پر روانی کا نقص پیدا کر دیا ہے۔''[۲۵]

نقلی۔نقالی

(MIMESIS - IMITATION)

افلاطون ایک عالم مثال (عالم اعیان) کا قائل تھا جو اس کے نزدیک حقیقی عالم ہے اور ہماری اس مادی دنیا کی جملہ اشیاء اس عالم مثال میں موجود اعیان کی نقلیں ہیں۔شاعر اس مادی دنیا کی اشیاء کی نقل اُتارتا ہے۔گویا شاعری نقل کی نقل ہے اور اس لیے بے سود ہے۔چونکہ ڈراما میں اداکار اس نقل کی نقل اداکاری یعنی نقالی کے ذریعے پیش کرتے ہیں اس لیے ڈراما حقیقت سے تین منزل دور ہو جاتا ہے۔

ارسطو نے بھی بوطیقا میں تسلیم کیا ہے کہ نہ صرف شاعری بلکہ تمام فنون لطیفہ نقل ہیں:

(الف) ''ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو۔''[۲۶]

(ب) ''ٹریجڈی انسانوں کی نقل نہیں زندگی کی راحت اور رنج کی نقل ہے۔''[۲۷]

(ج) ''شاعری کی ابتدا دو اسباب سے ہوتی ہے یعنی نقل اور نغمہ و موزونیت۔''[۲۸]

(د) ''اگر آپ بالکل عام نقطہ نظر سے بھی دیکھیں تو آپ کو تمام شاعری حتیٰ کہ موسیقی بھی نقل دکھائی دے گی۔ رزمیہ شاعری، المیہ (ٹریجڈی) طربیہ شاعری، بھجن وغیرہ اور اسی طرح آلات موسیقی بانسری اور چنگ کے راگ ہر چند کہ یہ سب نقلیں ہیں لیکن تین اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔کچھ اس وجہ سے بھی کہ ان کے طریقے بھی مختلف ہیں۔موضوع بھی اور ذرائع بھی۔''[۲۹]

لیکن ارسطو کے نزدیک چونکہ ہماری دنیا کسی عالم مثال کی نقل نہیں خود حقیقت ہے۔اس لیے ارسطو کا نظریہ شاعری، شاعری کو نقل تو تسلیم کرتا ہے نقل کی نقل نہیں مانتا۔علاوہ ازیں ارسطو نے اپنے اُستاد افلاطون کے اس نظریے سے بھی اختلاف کیا ہے کہ نقالی کوئی گھٹیا اور بے سود کام ہے۔ارسطو نے نقل کے تصور کو روشن کر کے اسے حقیقت کی تخیلی باز آفرینی یا زندگی کی تخلیق نو کا مترادف بنا دیا۔ارسطو یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ شاعر کی پیش کردہ تصویر اصل حقیقت کے مقابلے میں بعض اعتبارات سے کمتر ہوتی ہے لیکن ساتھ ہی وہ دعویٰ بھی کرتا ہے کہ شاعر کی نقل اصل کے مقابلے میں بعض اعتبارات سے بہتر بھی ہوتی ہے۔مثلاً شاعر زندگی، اشیاء اور اشخاص کو اس طرح بھی پیش کر سکتا ہے جیسے کہ وہ ہیں اور اس طرح بھی جیسے انھیں ہونا چاہیے (یعنی اصل سے بہتر)۔وہ زمان و مکاں کی حدود میں محصور خاص حقیقتوں کے عمومی تصور کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ اس میں افادیت اور ابدیت پیدا ہو جاتی ہے۔غرض کہ اگر نقالی کے عمل میں اصل حقیقت کا کچھ حصہ ضائع ہو جاتا ہے تو اس کی تلافی کے لیے شعر و ادب کے پاس بہتر وسائل موجود ہیں۔اس لیے نقل اصل کے مقابلے میں بعض زاویوں سے بہتر بھی ہوتی ہے۔

سر فلپ سڈنی نے اس بحث میں یہ مؤقف اختیار کیا ہے کہ شعری کاوش نقالی نہیں تخلیق ہے۔البتہ شاعر جو کچھ تخلیق کرتا

ہے قاری اس کی نقالی (ذہنی بازآفرینی) کرتا ہے۔ شاعر کسی مثالی یا عینی دنیا کی نقل پیش نہیں کرتا بلکہ تخئیل و اختراع کے ذریعے ایک جہانِ نو کی تخلیق کرتا ہے جو زندگی کا ایک بہتر متبادل ہے۔

ہیگل نے ارسطو کے نظریہ نقل کی مخالفت میں کہا ہے کہ نقل تو تکرار محض ہے اور اس لیے بے سود مشغلہ ہے۔ اصل کی موجودگی میں نقل کی کیا ضرورت؟ نقل محض یک طرفہ مشابہت مہیا کر سکتی ہے۔ نقل کا نظریہ حسن کے اجزائے ترکیبی سے بے اعتنائی برتتا ہے اور حسن کو بھی نقل محض بنا کر رکھ دیتا ہے۔ لیکن بوطیقا ہی میں بعض ایسی عبارتیں بھی موجود ہیں جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ ارسطو نقل کو فن کی مسرت کا واحد سبب تسلیم نہیں کرتا اور فن کے حسن کو محض نقل پر موقوف نہیں جانتا۔ وہ نقل کے اضافہ شدہ حسن کا قائل ہے۔ رنگ، آہنگ، وزن، صناعی اور علم و آگہی میں اضافے کو بھی کسی نہ کسی حد تک فن کے حظ کا باعث تسلیم کرتا ہے۔ لیکن ان سب چیزوں کو اپنے نظام فکر میں ان کا جائز مقام دے کر ایک مربوط جمالیاتی نظریہ وضع کرنے میں اسے کامیابی نہیں ہوئی۔

سٹیس کا مؤقف یہ ہے کہ جب ارسطو افلاطون کے نقل در نقل کے نظریے کو نقل کے نظریے کا روپ دیتا ہے یا یوں کہیے کہ نقل کے ایک درجے کو ساقط کر دیتا ہے تو ارسطو گویا یہ کہنا چاہتا ہے کہ فنکار نقل تو کرتا ہے لیکن مدرک بالحواس اشیاء کی نہیں بلکہ ان اشیاء کی جنھیں افلاطون اعیان قرار دیتا ہے۔ گویا ارسطو کے نظریۂ نقل میں بھی دو مختلف تعبیروں کی گنجائش موجود ہے:

(الف) فنکار اس مادی کائنات یا عالم اشیاء کی نقل پیش کرتا ہے۔ یہ عالم حقیقی ہے۔ اس لیے وہ حقیقت کی نقالی کرتا ہے۔

(ب) فنکار اس عالم کی نقل پیش کرتا ہے جسے افلاطون نے عالم اعیان کہا تھا۔ دلیل یہ ہے کہ ارسطو کے تصور کے مطابق فن کا موضوع خاص اور انفرادی صداقتوں کی دنیا نہیں بلکہ عام، مثالی، ابدی اور آفاقی صداقتوں کی دنیا ہے۔ فنکار مادی چیز کو دیکھتا ہے لیکن مادی چیز کے زندان میں سے اس ابدی، آفاقی، مثالی اور عمومی جوہر کو باہر نکالتا ہے جو فن کا مقصود ہے۔ عام آدمی انفرادی اور خاص اشیاء کو دیکھتا ہے لیکن فنکار ان خاص چیزوں کے مطالعے سے ایک عام اور آفاقی صداقت تک پہنچتا ہے جسے وہ پیش کرتا ہے۔ ہر شے اپنی انفرادی حیثیت میں خاص طرح سے ترکیب پاتی ہے (کچھ خصوصیات اس شے کی منفرد خصوصیات ہیں اور کچھ خصوصیات اس شے کی عام خصوصیات ہیں)۔ فن کا منصب یہ ہے کہ وہ اس شے کے عام اور مثالی حصے کو موضوع بنائے۔ کسی خاص عورت کی ممتا نہیں، ممتا اس کا موضوع ہے۔ کسی خاص شخص کی دوستی نہیں، دوستی اس کا موضوع ہے۔ وہ کسی خاص عورت کی مامتا کا ذکر کرے تو وہ ہر ماں کے جذبات کی ترجمانی ہو۔ وہ کسی خاص شخص کی دوستی کا ذکر کرے تو اس کا اطلاق ہر شخص کی دوستی پر ہو سکے۔ مامتا اور دوستی وغیرہ کے ازلی، ابدی، آفاقی اور عمومی تصورات (یا افلاطون کی زبان میں اعیان) ہی اس کے جائز موضوعات ہیں۔

نوبل انعام

(NOBEL PRIZE)

نوبل پرائز ایک بین الاقوامی انعام ہے جو سوستانی کیمیادان

اور ڈائنامائیٹ کے موجد ایلفر ڈ برنارڈ نوبل (متوفی ۱۸۹۶ء) کی وصیت سے انسانیت کی اعلیٰ خدمات کی حوصلہ افزائی کی خاطر ۱۹۰۱ء میں قائم ہوا۔ ہر سال خطیر رقوم پر مشتمل پانچ انعام حسبِ ذیل شعبوں میں ممتاز خدمات انجام دینے والے اصحاب کو دیے جاتے ہیں:

(الف) ادب۔

(ب) طبیعیات۔

(ج) کیمیا۔

(د) طب اور علم الابدان۔

(ہ) امن عالم۔

رڈیارڈ کپلنگ، رابندر ناتھ ٹیگور، اناطول فرانس، جارج برنارڈ شا، ہنری برگساں، تھامس مان، سنیکلر لیوس، گالز وردی، یوجیں اونیل، پرل ایس بک، آندرے ژید، ٹی ایس ایلیٹ، ولیم فاکنر، برٹرینڈ رسل اور ارنسٹ ہمینگوئے ادب کا نوبل انعام پانے والوں میں خاصی شہرت کے مالک ہیں۔

فرانس کے مشہور ادیب ژاں پال سارتر اور روسی ادیب پاسٹرناک کو بھی ادب کے نوبل پرائز کی پیشکش کی گئی تھی مگر انھوں نے اسے قبول کرنے سے معذوری ظاہر کی۔

نوٹنکی

اُردو تھیٹر کے آغاز سے قبل برصغیر پاک و ہند میں جو ڈرامائی سرگرمیاں عروج پر تھیں ان میں نوٹنکی کا ایک خاص مقام ہے۔ نوٹنکی کو ادنیٰ درجے کا عوامی تھیٹر قرار دیا جا سکتا ہے۔ عشرت رحمانی نوٹنکی کے بارے میں لکھتے ہیں:

''سنگیت یا سانگیت اور نوٹنکی کی ابتدا قدیم ہندی ڈراما کے زوال کے ساتھ ہوئی۔ یہ رقص و نغمہ اور نقالی کی ملی جلی پیشکش تھی...... اُردو تھیٹر کی ابتدا میں نوٹنکی کا سب سے زیادہ حصہ ہے۔ نوٹنکی میں جو تمثیل پیش کی جاتی ہے اس کو سنگیت یا سانگیت (یعنی غنائیہ ناٹک) کہتے تھے۔ اس لیے نوٹنکی اور سنگیت کے لفظ ساتھ ساتھ رائج ہیں۔ سنگیت کے ترقی یافتہ دور میں نظم کے ساتھ مکالموں میں نثر کو بھی شامل کر دیا گیا۔''[۳۰]

نوحہ

سلام کی طرح نوحہ بھی غزل کی ہیئت میں لکھا جاتا ہے لیکن سلام کے برعکس اس کے مضامین کا دائرہ محدود ہے۔ نوحہ مرثیہ کے بطن سے پیدا ہوا۔ چونکہ نوحہ بنیادی طور پر ماتم یا سینہ زنی کے ساتھ پڑھے جانے کی چیز ہے اس لیے اس پر حزنیہ عناصر کا غلبہ ہوتا ہے اور صرف رثائی مضامین نظم کیے جاتے ہیں۔ بقول مؤلف کلید گنجینۂ انیس:

''نوحہ کی تخلیق میں قدموں کی چاپ اور ہاتھوں کی تھاپ کا بھی لحاظ رکھا جاتا ہے۔ نوحہ ہمارے اپنے ادب کی تخلیق ہے۔ اس کا رواج ہندوستان میں ہوا۔ اس سے پہلے کہیں اور نہیں ملتا۔ نوحہ کی ابتدا مرثیے کے ساتھ ساتھ دکن سے ہوئی۔ دکن کے سب مرثیہ گو شعرا نوحے بھی لکھتے تھے۔ شمالی ہندوستان میں میر تقی میر اور سودا کے نوحے بھی ملتے ہیں۔ نوحہ ماتم یا سینہ زنی کے ساتھ پڑھا جاتا ہے۔ نوحہ پڑھنے والے ایک یا دو اشخاص ہوتے ہیں لیکن مصرعے کو دُہرانے والوں کی تعداد زیادہ ہوتی

ہے۔نوحہ پڑھنے والا ماتمی دستے کے درمیان
میں کھڑا ہوتا ہے۔ چاروں طرف ماتمیوں کا
حلقہ ہوتا ہے۔ یہ انداز ہندوستان میں صدیوں
سے رائج ہے......مرثیہ گوشعرا نے اس صنف
پر زیادہ توجہ نہیں دی۔لیکن ہر مرثیہ گو نے نوحے
لکھے ضرور۔ انیس کے کلام میں تقریباً ۱۳
نوحے ملتے ہیں۔''[۳۱]

میر انیس کے ایک نوحے میں سے جو پہلی بار ماہ نو کے انیس نمبر میں چھپا ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

دنیا میں آج حشر کا دن آشکار ہے
سبط نبی کے سینے پہ قاتل سوار ہے
چلا رہی ہے خیمے سے زینب اُتر لعیں
بھائی کا مرے زخموں سے سینہ فگار ہے
کہتے تھے شاہ شمر سے مجھ کو نہ ذبح کر
دنیائے چند روزہ کا کیا اعتبار ہے

لیکن نجم الغنی رامپوری لکھتے ہیں کہ جو مرثیہ مستزاد کی وضع پر ہو، اس کو نوحہ کہتے ہیں۔

نوفلاطونیت

(NEO-PLATONISM)

نوفلاطونیت کا بانی مصری فلسفی فلاطینس (Plotinus) ہے۔ فلاطینس کی علمی تحقیقات کی ترتیب و تدوین کا کام فور فوریوس کے ہاتھوں تکمیل کو پہنچا، جو اس کا دوست بھی تھا، شاگرد بھی اور سوانح نگار بھی ۔ برٹرینڈ رسل کا خیال ہے کہ فورفوریوس نے فلاطینس کے افکار پر مافوق الفطرت تصورات کا رنگ چڑھا دیا۔ نو فلاطونیت بنیادی طور پر ایک مذہبی فلسفہ ہے۔ اس کا بنیادی عقیدہ یہ ہے کہ خدا تعالیٰ حسن و نور کا سرچشمہ ہے اور وہی حیاتِ انسانی کا مقصود حقیقی بھی ہے۔ کیونکہ اس کے مشاہدے سے کیف و سرور کی ایسی وجد آفرین حالت میسر آ جاتی ہے جو دراصل غایت زندگی ہے۔[۳۲]

فلاطینس کشف و بصیرت کا اعتراف کرتا ہے۔حقیقت کے عرفان کے لیے عقل وفکر کی اہمیت تسلیم کرنے کے باوجود دماغ کے مقابلے میں قلب اور فکری استدلال کے مقابلے میں وجدان کو اہم جانتا ہے۔اللہ تعالیٰ کو الواحد، نورِ مطلق، حسن مطلق اور خیر مطلق قرار دیتا ہے۔روح کا معترف ہے جو اس کے خیال میں جسم میں آ کر اپنی اصل حقیقت کو فراموش کر دیتی ہے اور پھر اس کا سراغ لگانا چاہتی ہے۔فلاطینس کے نزدیک نورِ مطلق یا حسنِ مطلق کا عشق انسانی زندگی کا ایک عمدہ مصرف ہے۔ اس کے ہاں فنا فی اللہ اور بقا باللہ کے تصورات بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہیں۔[۳۳]

صوفیانہ رنگ، مذہبی مزاج، مطالب کی مشرقیت اور ماورائی رجحان کے باعث نوفلاطونیت کو مشرقی ممالک میں بہت فروغ حاصل ہوا۔

نیاز مندانِ لاہور

بعض اہلِ زبان حضرات اُردو ادب کے سلسلے میں پنجاب اور پنجابیوں کی خدمات کو اپنے زعم برتری کے باعث بنظر حقارت دیکھتے تھے۔اپنی خدمات کے اس استخفاف پر اہلِ پنجاب بہت جز بز ہوتے تھے۔ بالآخر لاہور میں مقیم اُردو کے تین ممتاز پنجابی ادیبوں نے غالباً ۱۹۲۸ء میں نیاز مندانِ لاہور کے نام سے ایک حلقہ قائم کیا اور اہلِ زبان کے مطاعن کا جواب دینے اور ان کے زعم برتری کو توڑنے کا بیڑا اُٹھایا۔ یہ تین ممتاز ادیب

پطرس، تاثیر اور سالک تھے۔ جبکہ یوسف حسن خان لکھتے ہیں:

''پطرس کی شہرت ان مضامین سے بھی ہوئی جو نیازمندانِ لاہور کی طرف سے نیرنگ خیال اور کاروان میں شائع ہوئے تھے۔ ان مضامین میں طنز اور مزاح کا امتزاج پایا جاتا ہے۔ نیاز مندان لاہور کون تھے؟ یہ سوال مدتوں لوگوں کو پریشان کرتا رہا۔ نیاز مندانِ لاہور سے مراد تین اصحاب تھے: پطرس، تاثیر اور سالک۔ جو مضمون بھی شائع ہوتا اس پر تینوں متفق ہوتے تھے۔ اصل میں ہوتا یوں تھا کہ دفتر نیرنگ خیال میں تبادلہ کے رسائل اور ریویو کے لیے کتابیں موصول ہوتی تھیں۔ جب ان میں سے کوئی چیز ایسی آ جاتی جس پر بحیثیت پنجابی ہونے کے ہمیں توجہ کرنے کی ضرورت ہوتی تو میں وہ مواد تاثیر کے سپرد کر دیتا کہ اس کتاب یا رسالے کے فلاں مضمون پر نشتر زنی کی ضرورت ہے۔ تاثیر صاحب وہ مواد اپنے خیالات اور تحقیق کے ساتھ پطرس صاحب تک پہنچا دیتے اور پطرس صاحب اس پر ایک مضمون قلمبند فرماتے۔ جس میں آخری ٹچ سالک صاحب کے ہوتے اور پھر وہ مضمون نیرنگ خیال میں شائع ہو جاتا۔ ان مضامین کی ان دنوں یوپی اور اہلِ زبان میں بہت دھوم تھی۔ ان میں مزاح سے زیادہ طنز اور تنقید ہے۔''[۳۴]

نیاز مندانِ لاہور کے جھگڑے میں فریق ثانی شاہد احمد دہلوی اور ان کے دہلوی ساتھی تھے۔[۳۵]

سیّد عبداللہ نے تنقید کے شعبے میں نیاز مندانِ لاہور کی خدمات کا اعتراف ان الفاظ میں کیا ہے:

''اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ حالی اور شبلی کی تنقید کے بعد عقلی تنقید کی پہلی آوازوں میں نیاز مندانِ لاہور کی آواز بھی شامل ہے۔''[۳۶]

نیچرل شاعری

نیچرل شاعری کی اصطلاح اُردو تنقید میں مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا حالی کے ذریعے متعارف ہوئی۔ مولانا حالی کے نزدیک نیچرل شاعری سے مراد وہ شاعری ہے جو لفظی اور معنوی دونوں حیثیتوں سے نیچرل یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ یعنی شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب و بندش تا بمقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے کیونکہ روزمرہ بول چال کی زبان اہلِ ملک کے لیے نیچر یا سیکنڈ نیچر کا درجہ رکھتی ہے۔ پس شعر کا بیان جس قدر کہ بے ضرورت معمولی بول چال اور روزمرہ سے بعید ہوگا۔ اسی قدر ان نیچرل سمجھا جائے گا یعنی نیچرل ہونے سے یہ مراد ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئیں۔ پس جس شعر کا مضمون اس کے خلاف ہوگا وہ ان نیچرل سمجھا جائے گا۔

مولانا حالی کا خیال ہے کہ نیچرل شاعری ہمیشہ قدما کے حصے میں آتی ہے۔ البتہ متاخرین اگر نئے میدانوں میں طبع آزمائی کریں یا اس میدان کو کسی قدر وسعت دیں یا زبان میں زیادہ گھلاوٹ، لوچ، وسعت اور صفائی پیدا کر لیں تو وہ بھی اپنی شاعری کو نیچرل حدود میں رکھ سکتے ہیں۔

نیچریت

(NATURALISM)

نیچریت ایک فلسفیانہ مسلک ہے جس کی رو سے نیچر ہی حقیقت واحد ہے۔ یہاں نیچر سے مراد ہے طبعی قوانین کے تحت چلنے والی مادی کائنات۔ ارنسٹ ہائزخ ہیکل اس فلسفیانہ مسلک کا علمبردار ہے۔ حسبِ ذیل عبارت میں سید علی عباس جلالپوری نے اس کے نظریات کا تعارف کرایا ہے:

''ارنسٹ ہائزخ ہیکل (۱۸۳۴ء-۱۹۱۴ء)۔ نیچریت کا سب سے مشہور ترجمان تھا۔ اس نے خدا کے وجود سے انکار کیا اور کہا کہ صرف نیچر کا وجود ہے۔ وہ بقول خود ''سائنٹفک مذہب کا بانی ہے جس کی رو سے نیچر ازل سے موجود ہے۔ اسے کسی نے خلق نہیں کیا۔ انسانی روح دوسرے حیوانات کی روح سے مختلف نہیں اور بہرصورت مغز سر کی فعلیت کا دوسرا نام ہے۔ موت پر خاتمہ ہو جاتا ہے۔ اس لیے روح کی بقا کا عقیدہ محض واہمہ ہے۔ جس طرح انسانی جسم سے علیحدہ روح کا کوئی وجود نہیں اسی طرح کائنات سے علیحدہ خُدا کا کوئی وجود نہیں ہے۔ ہیکل نے انسانی شعور کو بھی نفسیاتی معکوس فعلیت (Reflex Action) کی ارتقایافتہ صورت قرار دیا ہے۔''[۳۷]

چونکہ سر سیّد احمد خان کا عقیدہ تھا کہ دین اسلام میں کوئی بات عقل اور اصول فطرت (نیچر) کے خلاف نہیں۔ ''اسلام ھُو الفطرت والفطرت ھیَ الاسلام'' اس لیے انھوں نے جدید علم الکلام کی بنیاد بھی اسی عقیدے پر رکھی اور بعض قرآنی واقعات (مثلاً واقعہ اصحاب فیل) کی تفسیر میں ایسی توجیہات و تاویلات روا رکھیں جن کے ذریعے ان واقعات کو جو علمائے کرام کے نزدیک مافوق الفطرت تھے، مطابق فطرت ثابت کیا جا سکے۔ اس طریق کار اور ایسے عقائد و نظریات کی وجہ سے سر سیّد احمد خان کے مخالفین نے انھیں اور ان کے رفقا کو نیچری کہنا شروع کر دیا۔ یہ گویا ایک قسم کا طعن تھا۔

(و)

وار

وار کے لغوی معنی حملہ کے ہیں۔ اصطلاحی معنوں میں یہ پنجابی شاعری کی ایک صنف ہے۔ ڈاکٹر لاجونتی کی تحقیق کے مطابق شروع میں وار کے اصطلاحی معنی تھے جنگ میں کام آنے والے سورماؤں کا مرثیہ۔ وار میں ایک یا چند سورماؤں کے واقعات شجاعت بیان کیے جاتے ہیں۔ پنجابی ادب کے بیشتر نقادوں کے نزدیک وار معنی کے اعتبار سے رزمیہ شاعری ہے۔ چنانچہ تقریباً سبھی نقادوں نے پنجابی جنگ ناموں کو واریں قرار دیا ہے۔ لیکن مذہبی اور صوفیانہ شعری تخلیقات اور عشق و محبت کی داستانوں کے لیے بھی پنجابی نقادوں نے وار کا لفظ استعمال کیا ہے۔ پنجابی میں بہت سی واریں لکھی گئی ہیں۔ جیسے نادر دی وار، چنڈی دی وار، چٹھیاں دی وار وغیرہ۔

واسوخت

عبدالحلیم شرر واسوخت کے بارے میں رقمطراز ہیں:

''اُردو شاعری کی ایک قسم واسوخت ہے۔ یہ خاص قسم کے عاشقانہ مسدس ہوتے ہیں اور ان

کا مضمون عموماً یہ ہوتا ہے کہ پہلے اپنے عشق کا اظہار، اس کے بعد معشوق کا سراپا، اس کی بیوفائیاں۔ پھر اس سے روٹھ کے اسے یہ باور کرانا کہ ہم کسی اور معشوق پر عاشق ہوگئے۔ اس فرضی معشوق کے حسن و جمال کی تعریف کر کے معشوق کو جلانا، چھیڑنا، جلی کٹی سنانا اور یوں اس کا غرور توڑ کے پھر ملاپ کر لینا۔''[1]

فارسی شاعر وحشی یزدی کو واسوخت کا موجد تسلیم کیا جاتا ہے۔ اُردو میں بیشتر اصنافِ سخن کا آغاز دکنی دور میں ہوا۔ لیکن واسوخت میر وسودا کے عہد میں وجود میں آیا۔ محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں اور عبدالحی نے گل رعنا میں میر تقی میر کو واسوخت کا موجد تسلیم کیا ہے۔ اُردو میں میر، سودا، جرأت، مومن وغیرہ نے اس صنف میں طبع آزمائی کی ہے۔ لیکن اس میدان میں سب سے زیادہ شہرت امانت لکھنوی کو حاصل ہوئی۔ انھوں نے دو واسوخت تصانیف کیے ہیں جو لکھنوی شاعری کی بعض عام خامیوں (مثلاً رعایت لفظی اور عریانی وغیرہ) کے باوجود اُردو کے بہترین واسوخت ہیں۔ واسوختوں کا ایک مجموعہ دو جلدوں میں شعلۂ جوالہ کے نام سے لکھنو میں چھپ چکا ہے۔ اس مجموعے میں میر وسودا سے لے کر میر و داغ کے زمانے تک کے شاعروں کے واسوخت موجود ہیں۔

واقعہ نگاری

ادب کی دنیا میں واقعات کی دو قسمیں ہیں:

(الف) **تاریخی**: ایسے واقعات جو تاریخی طور پر ظہور پذیر ہو چکے ہیں جیسے سانحۂ کربلا، پانی پت کی جنگیں، سقوط بغداد وغیرہ۔

(ب) **تخئیلی**: ایسے واقعات جن کا وقوع پذیر ہونا شاعر یا ادیب نے فرض کر لیا ہے اور اب اس کی ذمہ داری ہے کہ وہ انھیں فطری اور قرین قیاس بنا کر دکھائے۔

ایک تیسری صورت یہ ہے کہ واقعہ اگرچہ تاریخی ہے لیکن اس کی شاعرانہ یا ادیبانہ پیشکش کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے فنکار نے اس کی بعض جزئیات وتفصیلات اپنی طرف سے فرض کر لی ہیں کیونکہ ادب کی دنیا میں، ع - بڑھا بھی دیتے ہیں کچھ زیب داستاں کے لیے۔ ظاہر ہے کہ یہ صورت پہلی دو صورتوں کے امتزاج سے پیدا ہوئی ہے۔

واقعہ نگاری ایک مشکل فن ہے۔ مثنویوں اور شہدائے کربلا کے مرثیوں میں واقعہ نگاری کی مثالیں ملتی ہیں۔ مرثیہ گو حضرات نے سانحۂ کربلا کے تاریخی واقعے میں بعض تخئیلی جزئیات کے اضافے سے شاعرانہ واقعہ نگاری کا حق ادا کیا ہے۔ حضرت امام حسینؓ کا کربلا میں داخلہ، دشمنوں کی روک ٹوک، رفقائے امام کی برہمی، امام حسینؓ کی صلح پسندی اور درگزر، لشکر کشی، معرکہ آرائی، رفقائے امام کی شجاعت، جنگ کے حالات، شہادت اور سانحۂ کربلا کے بعد کے واقعات بیان کرنے میں بعض مجبوریوں کے باوجود مرثیہ گوشعرانے جس سخت اور فنی خلوص سے کام لیا ہے اس کے باعث اس صنف سخن کا مقام بہت بلند ہوگیا ہے۔

وجدان

وجدان سے مراد وہ حادثہ روحانی یا حادثۂ قلبی ہے جو بعض فلاسفہ کے نزدیک منطقی استدلال اور عقلی تفکر کے بغیر حقیقت تک پہنچنے کا ایک ذریعہ ہے۔ علامہ اقبال لکھتے ہیں:

''خدا شناسی کا ذریعہ خرد نہیں عشق ہے۔ جسے

فلسفے کی اصطلاح میں وجدان کہتے ہیں۔''[۲]
اور برگساں کا خیال ہے کہ:
''شاعر کا وجدان ماہر مابعد الطبیعیات کی تحلیل
سے زیادہ اظہار صداقت کرتا ہے۔''[۳]

وجودیت

(EXISTENTIALISM)

اگرچہ محققین نے وجودیت کے بعض مبادیات کو قدیم یونانی فلسفے میں بھی ڈھونڈ نے کی کوشش کی ہے لیکن حقیقت یہی ہے کہ ایک فلسفیانہ تحریک کے طور پر اسے متعارف کرانے کا سہرا سورن کیرکیگارڈ (۱۸۱۳ء-۱۸۵۵ء) ہی کے سر ہے۔ وجودیت کے سلسلے میں حسبِ ذیل امور یاد رکھنے کے قابل ہیں:

(الف) وجودی اپنے مسلک کو ایک فلسفہ نہیں ایک تحریک قرار دیتے ہیں جس کا مدعا عقلیات کے خلاف جہاد ہے۔

(ب) وجودیوں نے اپنے افکار کو لوگوں تک پہنچانے کے لیے فلسفیانہ مباحث سے زیادہ نظم، ڈرامہ اور ناول جیسے ادبی وسیلوں سے کام لیا ہے۔ چنانچہ دنیائے ادب میں وجودیت دیگر مکاتب فکر کے مقابلے میں بہت زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔

(ج) وجودیت کے دو نمایاں رنگ ہیں۔ ایک مذہبی جس کی نمائندگی سورن کیرکیگارڈ کرتا ہے اور دوسرا لادینی جس کا نمائندہ ژاں پال سارتر ہے۔ وجودیت کے لادینی گروہ سے تعلق رکھنے والے فلسفی بھی سماجی اور اخلاقی اقدار کی اہمیت کے قائل ہیں۔

(د) وجودیت کی بنیاد اس دعوے پر ہے کہ وجود جوہر پر مقدم ہے۔ میں ہوں، اس لیے میں سوچتا ہوں۔ سارتر کے نزدیک انسان پہلے وجود میں آتا ہے پھر اپنے جوہر کا انتخاب یا اپنے خواص کا اکتساب کرتا ہے۔ انسان کا انفرادی وجود ہی اہم ترین شے ہے۔

''ژاں پال سارتر نے چاقو کی مثال دیتے ہوئے اس کی یوں تشریح کی ہے کہ چاقو کا ''وجود'' اس کے بنانے والے کے ذہن میں پہلے ہی موجود ہوتا ہے اور بعد میں خام مواد کی مدد سے وہ اسے مادی تشکیل دیتا ہے۔ لیکن آدمی کے ساتھ یہ ہوتا ہے کہ وہ مادی شکل میں پہلے ہی موجود ہوتا ہے اور اس کے بعد وہ خود اپنے آپ کو بناتا ہے۔ انسان ابتدا میں کچھ نہیں۔ انسانی فطرت کوئی چیز نہیں۔ آدمی اپنے آپ کو اپنی زندگی کو خود بناتا ہے۔''[۴]

(ہ) جبر و قدر کے مسئلے میں وجودیت قدریت کی حامی ہے یعنی یہ کہ انسان اپنے ارادے کے اعتبار سے آزاد اور خود مختار ہے بلکہ آزادی اسی کا ایک ناگوار نوشتہ تقدیر ہے۔ اس کی آزادی ارادہ ہی اس پر نتائج و عواقب کی ذمہ داری ڈالتی ہے۔ راہِ زیست، مقاصد اور اقدار کے انتخاب میں انسانی آزادی غیر محدود ہے۔ اس لیے کسی انسان کے بننے بگڑنے کی تمام تر ذمہ داری اس کے سر ہے بلکہ انسان اپنے افعال و اعمال کے علاوہ بنی نوع انسان کے ہر فعل کا بھی ذمہ دار ہے۔ خواہ کسی شخص نے عالمی جنگ میں حصہ نہ لیا ہو لیکن اگر اس کا اختیار کردہ رویہ جنگ جویانہ ہے تو سارتر کے نزدیک گویا اس نے خود ہی اعلان جنگ کیا ہے اور وہ اس تباہی کا ذمہ دار ہے کیونکہ فرد واحد نے جو فیصلہ کیا ہے دراصل بنی نوع انسان کے لیے کیا ہے۔ اس بھاری بوجھ کا احساس

اسے تشویش اور کرب میں مبتلا رکھتا ہے۔

(و) سورن کیرکیگارڈ کے نزدیک انسان کا بنیادی مسئلہ یہ ہے کہ فرد جو تنہا ہے بحیثیت انسان کے کیسے جی سکتا ہے اور کس طرح اپنی انفرادیت کا تحفظ کرتے ہوئے اپنی ذات کی تکمیل کر سکتا ہے۔ اس کوشش میں فرد کو خود آگہی کے کرب سے بھی گزرنا پڑتا ہے۔ اسے گرد و پیش کی زندگی کے ایک بڑے حصے کو رڈ بھی کرنا پڑتا ہے۔ کیونکہ یہ عرفانِ ذات اور تکمیلِ ذات کی راہ میں حائل ہے۔

(ز) لادینی وجودیت میں تشویش، حزن، تنہائی، بے چارگی اور بے کسی کا احساس ایک خاص معنی رکھتا ہے۔ وجودی فلسفی تنہائی کا زخم خوردہ ہے۔ وہ کسی ایسی برتر ہستی کا قائل نہیں جو اس کے لیے کسی مسئلے کا فیصلہ کر سکے یا تذبذب اور بے یقینی کی حالت میں اس کے لیے دو متبادل صورتوں میں سے کسی ایک کا یا دو متبادل اقدار ذات میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنے میں مدد دے اور مستقبل کسی معین شکل میں اس کے سامنے موجود نہیں تاہم اسے عزم و عمل کی زندگی بسر کرنا ہے۔ لادینی وجودیت کے علمبرداروں کی تحریروں میں جو قنوطیت ملتی ہے وہ انہی راہوں سے داخل ہوتی ہے۔ فرانسیسی ادیب اور فلسفی البرٹ کامیو (۱۹۱۳ء-۱۹۶۰ء) بھی لادینی وجودیت کا نمائندہ ہے۔ اس کے نزدیک واحد فلسفیانہ مسئلہ خودکشی کا مسئلہ ہے۔ اس کے اخلاقی عقائد میں بھی قنوطیت سرایت کیے ہوئے ہے۔ اس کے نزدیک آدمی ہمیشہ پراگندہ حال رہتا ہے حسن، حرص اور خودغرضی جیسی بے معنی صورت ہائے حالات سے دوچار رہتا ہے اور یہ اس کا ''مقدر'' ہے کہ لایعنی اور بے مقصد فعلیتوں میں مصروف رہے۔ اس کی تخلیقات میں حد درجہ انفرادیت پسندی اور خرد دشمنی کا برملا اظہار ہوا ہے۔ پروفیسر صفی الدین صدیقی نے وجودیت کے پیغام کو نہایت اختصار کے ساتھ ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

> ''ہم کو وجود کے جال میں گرفتار کر لیا گیا ہے اور ہم ایک بے معنی دنیا میں رہنے پر مجبور کر دیے گئے ہیں۔ وہ تمام اصول جن کے ذریعے ہم واقعات کی تنظیم و تفہیم کرتے ہیں، بے معنی اور بے بنیاد ہیں۔ اس کے باوصف ہمیں وجود کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونا پڑتا ہے اور اس کے اندر ہم کسی نہ کسی طرح معنی تلاش کر لیتے ہیں۔''[۵]

وحدت

(UNITY)

ادب کی دنیا میں وحدت کے معنی ہیں کسی ادب پارے کے مختلف اجزا کا اپنی ترکیبی حیثیت میں باہم اس طرح مربوط، متحد اور منظّم ہونا کہ مجموعی طور پر وہ ایک اکائی کا تاثر دے سکے۔

وحدت تاثر

(UNITY OF IMPRESSION)

وحدت تاثر اکثر اصناف میں اہمیت رکھتی ہے لیکن مختصر افسانے اور ایکانکی ڈرامے میں وحدت تاثر کو ایک شرط لازم کی حیثیت حاصل ہے۔ وحدت تاثر سے مراد یہ ہے کہ ادب پارہ قاری یا ناظر کے ذہن پر ایک اور صرف ایک تاثر چھوڑے کیونکہ اگر تاثر کئی سمتوں میں بٹ جائے گا تو اس کی شدت اور گہرائی

میں کمی واقع ہوجائے گی۔

وحدتِ ثلاثہ

(THREE UNITIES)

وحدتِ ثلاثہ اگرچہ قواعد کے اعتبار سے ایک غلط ترکیب ہے لیکن بالعموم رواج پا گئی ہے۔ بعض حضرات نے اس کی بجائے وحدت ہائے ثلاثہ کی ترکیب استعمال کی ہے۔ سیّد عبداللہ نے اشارات تنقید میں اس اصطلاح کے استعمال سے احتراز کیا ہے اور اس کی بجائے ''تین وحدتیں'' لکھا ہے۔ اس اصطلاح سے وہ تین وحدتیں (وحدتِ عمل، وحدتِ زماں اور وحدتِ مکاں) مراد ہیں جن کے بارے میں فرض کیا جاتا تھا کہ ڈرامے کے پلاٹ میں ان کا لحاظ رکھنا ہر ڈرامہ نویس کے لیے ضروری ہے۔ ان وحدتوں کا مفہوم یہ تھا کہ ڈرامے میں ایک واقعہ مکمل شکل میں پیش کیا جائے اور ڈرامے کا عمل صرف ایک مقام اور ایک وقت میں محدود رکھا جائے۔ وحدتِ عمل اور وحدتِ زماں کا ذکر تو بوطیقا میں ملتا ہے، وحدتِ مکاں ارسطو سے بعد میں منسوب کر دی گئی۔ لیکن خیال رہے کہ شیکسپیئر جیسے بڑے ڈراما نویسوں نے ان وحدتوں کی کبھی پروا نہیں کی۔ ڈیوڈ ڈیشیز کے خیال میں ایسا واحد ڈراما جس میں شیکسپیئر نے تین وحدتوں کا لحاظ رکھا۔ دی ٹمپسٹ (The Tempest) ہے۔

(نیز دیکھیے: وحدتِ زماں، وحدتِ عمل، وحدتِ مکاں)۔

وحدتِ زماں

(UNITY OF TIME)

ارسطو نے بوطیقا میں کہا تھا:

''ٹریجڈی اس کی کوشش کرتی ہے کہ حتی الامکان اس کا عمل آفتاب کی صرف ایک گردش کی حدود یا اس کے قریب قریب وقت کا پابند رہے۔''[۶]

ڈرامے کے سلسلے میں وحدتِ زماں کا اصول ارسطو کے اسی ایک جملے پر مبنی ہے۔ چونکہ جملہ واضح نہیں اس لیے اس کے معنوں کی تعیین میں خاصا اختلاف رائے پایا جاتا ہے۔ اس جملے سے مختلف حضرات نے حسب ذیل مختلف مفاہیم مراد لیے ہیں:

(الف) ڈرامے کا پلاٹ اتنے ہی وقت پر حاوی ہونا چاہیے جتنی دیر میں اسے سٹیج پر پیش کیا جانا مقصود ہے۔

(ب) دو تین گھنٹے کے ڈرامے میں پیش آنے والے واقعات زیادہ سے زیادہ بارہ گھنٹے کے واقعات ہونے چاہئیں۔

(ج) دو تین گھنٹے کے ڈرامے میں پیش آنے والے واقعات چوبیس گھنٹے یا زیادہ سے زیادہ تیس گھنٹے کے واقعات ہونے چاہئیں۔ اکثر نقادوں نے وحدتِ زماں کا یہی مفہوم مراد لیا ہے۔

(د) آفتاب کی ایک گردش سے ایک سال بھی مراد لیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ نقادوں نے اس مفہوم سے احتراز کیا ہے۔

ارسطو کے بعد ایک طویل عرصے تک ڈراما نویس سے وحدتِ مکاں اور وحدتِ عمل کے ساتھ ساتھ وحدتِ زماں کی بھی توقع کی جاتی رہی لیکن اوّل تو وحدتِ زماں کا مفہوم ہی پوری قطعیت کے ساتھ متعین نہ ہو سکا اور پھر اس سے جو جو مفاہیم مراد لیے گئے وہ سب کے سب ڈراما نویس پر بے جا پابندیاں عائد کرتے تھے۔ اس لیے ڈراما لکھنے والوں نے عملاً وحدتِ زماں کی پوری پابندی شاید کسی دور میں بھی نہیں کی۔ بالآخر وحدتِ مکاں اور وحدتِ عمل کے ساتھ ساتھ وحدتِ زماں کو بھی غیر ضروری سمجھتے ہوئے نظر انداز کر دیا گیا۔

وحدتِ عمل

(UNITY OF ACTION)

ارسطو نے المیہ سے بحث کرتے ہوئے بوطیقا میں لکھا تھا:

''چونکہ روئیداد ایک ہی عمل کی نقل ہے اس لیے
اسے ایک ایسے عمل کی نقل ہونا چاہیے جو واحد
اور مکمل ہو۔''[۷]

بوطیقا میں ہمیں ایک اور مقام پر یہ عبارت بھی ملتی ہے:

''شاعر کو اس بات کا بھی خوب لحاظ رکھنا چاہیے کہ
ٹریجڈی کی تعمیر رزمیہ نظم کے خاکے پر نہ کرے۔
رزمیہ نظم کے خاکے سے میری مراد ایسی روئیداد
ہے جو کئی روئیدادوں پر مشتمل ہو۔''[۸]

ڈرامے میں وحدتِ عمل کا اصول ارسطو کی انہی عبارتوں پر مبنی ہے۔ گویا ارسطو مصر ہے کہ ٹریجڈی میں صرف ایک واقعہ مکمل صورت میں پیش کیا جانا چاہیے۔ ضمنی داستان یا پلاٹ سے احتراز لازم ہے۔ دراصل ارسطو کے ذہن میں اس اصول کا تصور اپنے عہد کے یونانی سٹیج کی بعض مجبوریوں کے باعث پیدا ہوا ہے۔ چنانچہ عزیز احمد لکھتے ہیں:

''یونانی سٹیج میں سامنے کا پردہ نہیں ہوتا تھا جو
مناظر کی تبدیلی کے لیے ضروری ہے اور وہی
اداکار (ایکٹر) شروع سے آخر تک ڈرامے
میں کام کرتے تھے۔ یونانی سٹیج کے ان حالات
کا تقاضا ہی یہ تھا کہ ایک اور صرف ایک مکمل
عمل دکھایا جائے۔''[۹]

گویا یہ ارسطو کے دور کی ایک مجبوری تھی۔ چنانچہ جدید ڈراما نویسوں نے اس اصول کی پابندی نہیں کی۔ انھوں نے دُہرے پلاٹ تشکیل دیے۔ حتیٰ کہ ٹریجڈی میں ضمنی پلاٹ کے طور پر کوئی طربیہ کہانی بھی شامل کر لی۔ رفتہ رفتہ وحدتِ عمل کے مفہوم میں بھی تبدیلی واقع ہوگئی اور یہ سمجھا جانے لگا کہ ٹریجڈی کے پلاٹ میں ضمنی واقعات کا شمول وحدتِ عمل کے منافی نہیں۔ البتہ پلاٹ کی تعمیر و تشکیل اس سلیقے سے ہونی چاہیے کہ تمام واقعات مل کر ایک وحدت بن جائیں۔

وحدتِ مکاں

(UNITY OF PLACE)

وحدتِ عمل اور وحدتِ زماں کا ذکر تو ارسطو کی بوطیقا میں ملتا ہے۔ وحدتِ مکاں کے بارے میں ارسطو نے کچھ نہیں کہا تھا لیکن اگر وحدتِ عمل اور وحدتِ زماں کی پابندی کی جائے تو وحدتِ مکاں کی گنجائش خود بخود نکل آتی ہے۔ بقول عزیز احمد:

''دراصل وحدتِ مکاں بھی وحدتِ زماں اور
وحدتِ عمل کا منطقی نتیجہ ہے۔''[۱۰]

چنانچہ وحدتِ عمل اور وحدتِ زماں کے ساتھ ساتھ وحدتِ مکاں کو بھی ارسطو سے منسوب کر دیا گیا۔ سیّد عبداللہ لکھتے ہیں (اور یہ وحدتِ مکاں کا معقول ترین مفہوم ہے جو محتاط ترین الفاظ میں بیان کیا گیا ہے):

''وحدتِ مکاں سے مراد یہ ہے کہ عمل کا مقام
بھی قرینِ قیاس فاصلوں کے اندر ہو۔''[۱۱]

رہی یہ بات کہ قرینِ قیاس فاصلہ کیا ہونا چاہیے۔ اس پر اتفاقِ رائے ممکن نہیں لیکن وحدتِ مکاں کی شرط کے تحت توقع کی جاتی ہے کہ ڈرامے کے تمام واقعات کا مقام ایک مکان، ایک محلّہ یا زیادہ سے زیادہ ایک شہر تک محدود رہے۔ یہ شرط ڈراما نویس

پر ایک بے جا پابندی کی حیثیت رکھتی ہے۔ چنانچہ شیکسپیئر نے وحدتِ زماں اور وحدتِ عمل کی طرح وحدتِ مکاں کو بھی کوئی اہمیت نہیں دی۔ وہ ایک ہی ڈرامے میں مختلف شہروں کے بلکہ مختلف ملکوں کے مناظر پیش کر دیتا ہے۔ یوں بھی وحدتِ مکاں کا اصول اس غلط فہمی پر مبنی تھا کہ انسانی ذہن اس بات پر قادر نہیں کہ وہ ایک ڈرامے میں کچھ واقعات کو ایک مقام پر اور بعض واقعات کو سینکڑوں میل دور کسی دوسرے مقام پر فرض کر سکے۔

ورثہ
(INHERITANCE)

(الف) انسانی کردار نفسیات کا موضوع ہے۔ فلسفہ بھی اس سے دلچسپی لیتا ہے اور کسی معاشرے کے ایک رکن کی حیثیت سے انسان کا کردار ایسا موضوع ہے جس سے نفسیات اور عمرانیات دونوں دلچسپی لیتی ہیں اور ہم جانتے ہیں کہ کردار کی تشکیل و تعمیر میں ورثہ اور ماحول ہی دو اہم عنصر ہیں۔ نفسیات کی رو سے ورثہ (Inheritance) سے مراد نشو و نما کے وہ فطری میلانات ہیں جو فرد کو وراثت میں ملتے ہیں۔

(ب) بعض اوقات ورثہ (Inheritance) سے وہ ادبی سرمایہ یا ذخیرہ بھی مراد لیا جاتا ہے جو کسی فنکار کو متقدمین سے وارثت میں ملتا ہے اور جس سے وہ حسبِ استطاعت استفادہ کرتا ہے۔

وزن

''وزن مراد ہے اس ہیئت سے جو نظام ترتیب حرکات و سکنات اور ترتیب حروف اور تناسب عدد حروف اور مقدار کے تابع ہو، ایسے نہج پر کہ نفس اس سے ایک خاص قسم کی لذت کا ادراک کرے۔''[۱۲]

نظم کلام موزوں کا نام ہے لیکن مختلف اقوام میں وزن کی حس مختلف ہوتی ہے۔ بعض اوزان عربوں کو رواں دواں اور مترنم معلوم ہوتے ہیں۔ جبکہ پاکستانیوں، ہندوستانیوں، ایرانیوں اور ترکوں کے نزدیک وہ موزوں نہیں۔ چونکہ مختلف زبانوں کا بھی اپنا مزاج ہوتا ہے۔ اس لیے ضروری نہیں کہ ایک زبان کے اوزان دوسری زبان میں بھی موزوں تصور کیے جائیں۔ یہ کہنا کہ قدیم نظم فارسی میں وزن نہ تھا اور وزن کا التزام سب سے پہلے عربوں نے کیا ایک غلط فہمی پر مبنی ہے۔ قدیم فارسی منظومات ساز و آہنگ کے ساتھ گائی جاتی تھیں۔ چنانچہ ان میں لازماً کسی نہ کسی قسم کا وزن موجود ہوگا جو اس عہد کے ایرانیوں کی حس سامعہ کو موزوں معلوم ہوتا ہوگا۔ عربوں کو یہ قدیم ایرانی اوزان غیر موزوں معلوم ہوئے ہوں گے۔

وزن کے سلسلے میں حالی کے مقدمہ شعر و شاعری سے بعض غلط فہمیاں پیدا ہوگئی ہیں۔ حالی اگرچہ (شاید انگریزی اثرات کے تحت) نفس شعر کو وزن کا محتاج نہیں سمجھتے لیکن وہ تسلیم کرتے ہیں کہ وزن سے بلاشبہ شعر کا اثر زیادہ تیز اور اس کا منتر زیادہ کارگر ہو جاتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ شاعر کی تمام تر کوشش مافی الضمیر کے مؤثر ابلاغ کی کوشش ہے۔ جب حالی کو اعتراف ہے کہ وزن سے تاثیر دوبالا ہو جاتی ہے تو وزن کی اہمیت میں کوئی شبہ باقی نہیں رہتا۔ یہ تو تھا حالی کے ادبی شعور کا نظریاتی پہلو باقی رہا مولانا حالی کا عمل، تو انھوں نے ایک بھی غیر موزوں شعر نہیں کہا۔ ان کی تمام تر شاعری اوزان کی پابند ہے۔

شاعری کے تین بڑے ستون جذبہ، تخیل اور وزن ہیں۔

جذبے اور تخیل کی کارفرمائی نثر میں بھی ہوسکتی ہے، لیکن ایسی نثر کو شاعرانہ نثر ہی کہیں گے شعر نہیں کہہ سکتے۔ وزن سے جو مترنم آہنگ، موسیقیت اور زائد تاثیر پیدا ہوتی ہے وہی نظم کو نثر سے ممیّز کرتی ہے۔

کالرج کا خیال ہے کہ وزن خود توجہ کے لیے ایک زبردست محرک ہے۔ اس ضمن میں اوزان کے طبعی اور غیر طبعی ہونے کی بحث بھی بے محل نہ ہوگی۔ طبعی اوزان سے مراد وہ اوزان ہیں جو کسی زبان کے مزاج کے مطابق ہوں۔ اجتماعی قومی ذوق ان کے موزوں ہونے کی شہادت دے اور ان کی موزونیت کو ثابت کرنے کے لیے کسی دلیل مثلاً تقطیع کی ضرورت نہ ہو۔ انگریزی اوزان ہم پاکستانیوں کے لیے طبعی اوزان نہیں اور عربی اوزان میں بھی بعض ایسے ہیں جو ہمارے اجتماعی ذوق اور زبان اُردو کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں۔

چنانچہ اُردو شاعروں نے اوّل تو ایسے اوزان میں طبع آزمائی ہی نہیں کی اور اگر کبھی کی ہے تو محض تجربے کی خاطر یا عروضی اوزان پر اپنی قدرت کا ثبوت مہیا کرنے کے لیے۔ ایسے اوزان میں کہا ہوا ایک شعر بھی قبول عام کا درجہ حاصل نہیں کر سکا۔ اور یہ بجائے خود اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ اوزان ہمارے اجتماعی ذوق اور زبان کے مزاج سے مطابقت نہیں رکھتے تھے۔ عربی اوزان میں سے جو ہمارے مزاج سے مطابقت رکھتے تھے وہ اُردو اوزان کا درجہ پا چکے ہیں اور ہمارے لیے وہ طبعی اوزان ہیں۔

وصفیہ

(DESCRIPTION)

بعض اوقات کسی شے کی منطقی تعریف ممکن نہیں ہوتی اور بعض اوقات منطقی تعریف اس شے کا صحیح ذہنی تصور پیدا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ اس وقت ضرورت پیش آتی ہے کہ وصفیہ سے کام لیا جائے۔ یعنی اس کی اہم جزئیات کا ذکر اس طرح کیا جائے کہ اس شے کی صحیح ذہنی تصویر سامع یا قاری تک پہنچ جائے۔ وصفیہ میں تشبیہات سے بھی کام لیا جا سکتا ہے۔ وصفیہ، وصف اور توصیف کی اصطلاحیں بھی استعمال ہوتی ہیں۔ سیّد عبداللہ نے وصف کے مترادف کے طور پر وصف الحال کی اصطلاح بھی استعمال کی ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''وصف الحال میں جسم یا شے کی موجود جزئیات کا قطعی بیان مطلوب ہوتا ہے اور اس قطعیت کے لیے مصنف کو خیالی نہیں اصلی اور قطعی جزئیات لانی پڑتی ہیں۔''

وضع الفاظ

اظہار اور ابلاغ کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے بعض اوقات شاعروں اور ادیبوں کو نئے الفاظ بھی گھڑنے پڑتے ہیں۔ اس عمل کو وضع الفاظ یا لفظ تراشی کا نام دیا جاتا ہے۔ زبان میں پہلے سے موجود الفاظ یا مادوں کے ساتھ سابقوں یا لاحقوں کا استعمال کر کے یا صرفی اشتقاق کے لسانی قواعد کے تحت نئے الفاظ وضع کیے جاتے ہیں جیسے فلم سے فلمانا، شبنم سے شبنمستان، لڑنا سے لڑنت۔

شیخ چاند لکھتے ہیں:

> ''سودا نے صدہا الفاظ کو استعمال کر کے ہماری زبان میں رواج دیا اور بیسیوں الفاظ وضع کر کے داخل کیے جن میں سے بعض تو مردہ ہو گئے ہیں۔''[۱۳]

اور نیاز فتح پوری نے نظیر اکبر آبادی کی لفظ تراشی کی صلاحیت کو ان الفاظ میں خراج تحسین پیش کیا ہے:

''الفاظ کے گھڑنے میں جو ید طولیٰ اسے حاصل ہے اس میں نظیر آپ ہی اپنی نظیر ہے۔''[۱۴]

اور

''نظیر کو اختراع الفاظ کا خاص سلیقہ حاصل تھا اور موضوع کے لحاظ سے ان کا اتنا صحیح صرف کرتا تھا کہ الفاظ خود معنی ہو کر رہ جاتے تھے۔''[۱۵]

وہبی

اکتسابی کی متضاد اصطلاح ہے۔ چنانچہ وہبی کے معنی ہیں وہ ہنر، فن، استعداد یا خصوصیت جو خاص موہبت ایزدی ہو اور جسے سعی و اکتساب کے ذریعے حاصل نہ کیا جا سکے چنانچہ جب یہ کہا جاتا ہے کہ شاعری وہبی چیز ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اکتسابی کوششوں سے حاصل نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح جب شاعرانہ تخیل کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ وہبی چیز ہے تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ تخیل ایک عطیہ الٰہی یا موہبت ایزدی ہے جو سیکھنے سکھانے کی چیز نہیں۔

ایں سعادت بزور بازو نیست
تا نہ بخشد خدائے بخشندہ

(ہ)

ہائیکو

(HAIKKU)
(HOKKU)

ہائیکو ایک مقبول جاپانی صنف سخن ہے جس میں بڑے بڑے جاپانی شعراء نے طبع آزمائی کی ہے۔ چینی اور انگریزی میں بھی ہائیکو کی صنف کو اپنانے یا اس کے انداز پر چھوٹی چھوٹی نظمیں کہنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ہائیکو تین مصرعوں کی نظم ہوتی ہے پہلا اور تیسرا مصرع چھوٹا (پانچ ہجائیوں (Syllables) پر مشتمل اور دوسرا مصرع بڑا سات ہجائیوں (Syllables) پر مشتمل) ہوتا ہے۔

ہجو

اگر قصیدے کے عام مفہوم کو ملحوظ رکھا جائے تو ہجو قصیدے کے عین متضاد واقع ہوئی ہے۔ یعنی قصیدہ کسی کی مدح پر مشتمل ہوتا ہے۔ جبکہ ہجو میں کسی کی مذمت کی جاتی ہے۔ ہجو کے لیے فارم کی کوئی قید نہیں۔ رباعی، قطعہ، قصیدہ، مثنوی، مخمس اور مسدس غرض کہ ہجو کے لیے کوئی سا فارم استعمال کیا جا سکتا ہے۔ مبالغہ ہجو کی گھٹی میں پڑا ہے اور یہ مبالغہ ہی ہے جس کے ذریعے اس شے، شخص، مقام یا معاشرے کی برائیوں کو مضحکہ خیز، بنا دیا جاتا ہے جس کی ہجو کی جانی مقصود ہے۔ فارسی شاعر انوری نے ہجو گوئی میں بہت دلچسپی لی۔ اس کے قریب ترین اعزہ بھی اس کی ہجو گوئی سے محفوظ نہ رہ سکے۔ مولانا شبلی نعمانی نے انوری کی ہجو گوئی کے بارے میں کہا ہے کہ اگر ہجو شریعت ہوتی تو انوری اس کا پیغمبر ہوتا۔

رشید احمد صدیقی نے سودا کی ہجو گوئی پر تبصرہ کرنے کی غرض سے بہترین طنز کی اساسی شرط یہ قرار دی تھی کہ:

''وہ ذاتی عناد و تعصب سے پاک اور ذہن و فکر کی بے لوث برہمی یا شگفتگی کا نتیجہ ہو۔''[۱]

کلیم الدین احمد اس رائے سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہجو گو شاعر اگر ہمیشہ نہیں تو اکثر و بیشتر کسی ذاتی جذبہ عناد، بغض وتعصب سے متاثر ہوکر آمادہ ہجوگوئی ہوتا ہے۔ اس لیے عموماً ہجووں میں ذاتی عنصر کا وجود ناگزیر ہے۔ اساسی شرط یہ ہے کہ شاعر اپنے ذاتی جذبہ کو عالمگیری عطا کر سکے یعنی وہ اپنی شخصیت کو علیحدہ کرتے ہوئے اپنے جذبہ نفرت وغضب کو عام انسانی نقائص کے خلاف برانگیختہ کر سکے۔ مثلاً زید، عمرو بکر یعنی کسی فرد یا سماج نے شاعر کے ساتھ ناانصافی برتی، اس ناانصافی کی وجہ سے اس کے دل میں غم و غصہ نے ہیجان برپا کیا۔ کامیاب ہجوگو شاعر اپنے جذبات کے ہیجان کو قابو میں لاتا ہے اور مخصوص واقعہ سے قطع نظر کر کے ناانصافی کو اپنی طنز کا نشانہ بناتا ہے۔ ذہن وفکر کی بےلوث برہمی کے نمونے کم ملتے ہیں۔ اس لیے بہترین طنز کی اساسی شرط یہ نہیں کہ وہ ذاتی عناد تعصب سے پاک ہو۔ بہترین طنز کی اساسی شرط یہ ہے کہ ذاتی جذبہ محض ذاتی نہ رہے بلکہ عالمگیر ہو جائے۔''[۲]

جہاں تک مرزا محمد رفیع سودا کی شخصی ہجووں کا تعلق ہے (مثلاً مولوی ساجد، ندرت کشمیری اور میر ضاحک کی ہجویں) وہ محض ذاتی جذبہ عناد سے وجود میں آئی ہیں اور اس عناد کو شخصی عناصر سے پاک کر کے عالمگیر سطح پر لانے کی کوئی کوشش نہیں کی گئی۔ البتہ سودا نے جو اجتماعی ہجویں لکھی ہیں۔ مثلاً قصیدہ، تضحیک روزگار اور شیدی کوتوال کی ہجو۔ یہ اس عہد کے سیاسی معاشی اور سماجی حالات پر طنزیہ تنقید کا درجہ رکھتی ہیں اور ان کی تاریخی اور ادبی اہمیت کو ہر مکتب فکر کے نقادوں نے تسلیم کیا ہے۔

ہجو ملیح

ہجو ملیح دراصل صنعت محتمل الضدین ہی کی ایک خاص صورت ہے۔ محتمل الضدین یہ ہے کہ کلام میں دو متضاد توجیہوں کی گنجائش موجود ہو۔ اگر یہ دو متضاد توجیہیں مدح و ہجو کی صورت میں ہوں تو اسے ہجو ملیح کہتے ہیں۔

ماخذ:

بحر الفصاحت، صفحہ نمبر ۱۰۵۷۔

ہزل

غیر سنجیدہ کلام جس میں پھکڑ پن کے ذریعے محض ہنسنے ہنسانے کی کوشش کی گئی ہو، ہزل کہلاتا ہے۔ پنڈت کیفی کے الفاظ میں:

''جب مزاح میں عوامیت اور فحش داخل ہو جائے تو وہ ہزل ہے۔''[۳]

طنز کے لبادے میں سیاسی یا سماجی تنقید موجود ہوتی ہے بلکہ یہی تنقید طنز نگار کا مقصود ہوتی ہے جبکہ ہزل زندگی کی تنقید سے عاری ہے۔ عبید زاکانی کا ریش نامہ تو واقعی ہزلیہ چیز ہے لیکن اخلاق الاشراف، صد پند اور رسالہ تعریفات میں سماجی اور سیاسی تنقید واضح شکل میں موجود ہے۔ ایسی تخلیقات کو ہزل کی بجائے طنزیہ ادب میں شمار کرنا ہوگا۔

ہم آہنگی

(HARMONY)

بالعموم یہ لفظ وحدت کے مترادف کے طور پر استعمال

ہوتا ہے مگر سیّد عبداللہ کے نزدیک تناسب اور ہم آہنگی صفات ہیں جو وحدت کی تکمیل کرتی ہیں۔

''ہم آہنگی سب اجزا کا خصوصاً جن میں بظاہر تضاد ہے، باہم گھل مل کر متوافق بلکہ جسم واحد بن جانا ہے۔''[۴]

خیال اور لفظ میں ہم آہنگی:

ہر خیال اپنے مزاج کے اعتبار سے ایک خاص قسم کے اسلوب اظہار کا تقاضا کرتا ہے۔ فکر و فلسفہ کی گہری اور دقیق باتیں ایسی زبان اور اسلوب کا تقاضا کرتی ہیں جس میں عالمانہ وقار اور سنجیدگی ہو۔ مزاحیہ باتیں تقاضا کرتی ہیں کہ لفظوں کی دیوار کہنے والے اور سننے والے کے درمیان حائل نہ ہو۔

تمام اچھے شعرا اس امر کا لحاظ رکھتے ہیں کہ الفاظ، اندازِ بیان اور پیرایۂ اظہار خیال کی مناسبت سے اختیار کیا جائے۔ اثر لکھنوی، علامہ اقبال کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اقبال کے کلام میں تخیل و طرزِ ادا کا بے مثال امتزاج ہے۔ اگر تخیل بلند ہے تو انداز بیان بھی مہتم بالشان ہے۔ اگر خیال سطحی اور ہلکا پھلکا ہے مثلاً وہ نظمیں جو بچوں کے لیے لکھی گئی ہیں یا وہ غزل جو داغ کے رنگ میں ہے: (نہ آتے ہمیں اس میں تکرار کیا تھی) وہاں انداز بیان بھی سیدھا سادا ہے۔''

ہندلسانی کلچر

(INDO - MUSLIM CULTURE)

مسلمان اس برصغیر میں فاتح کی حیثیت سے آئے۔ فاتحین کا مذہب اسلام اور ان کی زبانیں عربی، فارسی اور ترکی تھیں۔ ان کا اپنا علمی ادبی اور تہذیبی ورثہ تھا۔ ادھر ہندوستان کی مقامی ہندو تہذیب بھی بڑی گھمبیر تہذیب تھی۔ لیکن مسلمانوں اور بالخصوص فارسی بولنے والے مسلمانوں نے یہاں کی تہذیب پر نہایت گہرا اثر ڈالا۔ مسلمانوں کی حاکمانہ حیثیت بھی معاون ثابت ہوئی۔ چنانچہ برصغیر پر مسلمانوں کی حکومت اور مسلم تہذیب و ثقافت کے اثرات سے ایک نیا کلچر وجود میں آ گیا جسے ہندلسانی کلچر کہا جاتا ہے۔ ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''ایسے موقعے ہمیشہ تہذیبی اعتبار سے بڑے اہم ہوتے ہیں۔ پُرانی روایات اور نئی روایات کی باہمی آمیزش و آویزش سے ایک نئی تہذیب نیا تمدن عالم وجود میں آتا ہے جو دونوں کے نمایاں عناصر کی مشترک اساس پر قائم ہوتا ہے۔ چنانچہ ہندوؤں اور مسلمانوں کے اتحاد و اتفاق سے وہ تمدن پروان چڑھا ہے جسے ہندلسانی کلچر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ اس مشترکہ ورثہ کی سب سے اہم یادگار خود اُردو زبان ہے۔''[۵]

اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ اُردو کا مزاج ہمیشہ اسلامی رہا ہے اور اس زبان کی تخلیق، ترویج، تہذیب اور فروغ و اشاعت میں مسلمان ہی پیش پیش رہے ہیں۔

چنانچہ سیّد مسعود حسین رضوی لکھتے ہیں:

''اُردو زبان اس مشترک اور مخلوط تہذیب کی نمائندگی کرتی ہے جو ہندو مسلمانوں کے میل جول سے پیدا ہوئی اور جس میں تاریخی حالات

کے مطابق مسلمانی تہذیب کا حصہ ہندوانی
تہذیب سے زیادہ تھا۔''

ہنگامی ادب

''وہ ادب جس کا معاشرے کی بنیادی حقیقتوں
کے ساتھ کوئی گہرا تعلق نہ ہو ہنگامی اور عارضی
ادب کہلاتا ہے۔''

(فیض احمد فیض)

ہنگامی ادب سے مراد وہ تحریریں ہیں جو کسی خاص وقت پر کسی عارضی اور ہنگامی مسئلے پر وجود میں آتی ہیں۔ چونکہ ایسے موضوعات کی عمر طبعی بہت کم ہوتی ہے اس لیے جب وہ موضوعات ختم ہو جاتے ہیں تو ان سے وابستہ ادب بھی اپنی بیشتر اہمیت کھو بیٹھتا ہے۔ ہوم رول کے بارے میں چکبست کی شاعری آج اپنی اہمیت کھو چکی ہے۔ مولانا ظفر علی خاں نے بہت سی نظمیں ہنگامی مسائل پر لکھی تھیں۔ آج کا قاری ان سے محظوظ یا متاثر نہیں ہو سکتا۔ چند نظموں کے عنوانات ملاحظہ فرمایئے:

علی گڑھ میں حضور نظام کا قدوم میمنت لزوم۔
انقلاب بنگلور، قضیہ مغل پور کالج کا تصفیہ،
شیطانی حکومت کے ساتھ گاندھی جی کا مؤدبانہ
تعاون، خالد لطیف گابا اور حاجی رحیم بخش کی
انتخابی آویزش۔

تاہم یہ ممکن ہے کہ کسی ہنگامی موضوع پر وجود میں آنے والا کوئی ادب پارہ اپنی بعض ادبی خوبیوں کے باعث ابدی اور دائمی ادب میں شامل ہو جائے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ایسے ادب پارے میں بھی اسلوب اظہار کے علاوہ کوئی چیز ایسی ہوتی ہے یا پیدا کر لی جاتی ہے جو اس ہنگامی موضوع کا رشتہ ابدیت کے ساتھ جوڑتی ہے۔ بالفاظ دیگر اس ہنگامی ادب کے تخلیقی اور معنوی تانے بانے میں کچھ ابدی تار بھی ہوتے ہیں جن کی چمک دمک مرور ایام سے ماند نہیں پڑتی اور آنے والے زمانے میں بھی لوگ اس سے دلچسپی لے سکتے ہیں اور اس سے محظوظ و مسرور ہو سکتے ہیں۔ فیض کی ایک نظم ہے: ''ہم جو تاریک راہوں میں مارے گئے'' یہ نظم ایتھل اور جولیس روزن برگ کی یاد میں لکھی گئی ہے۔ آل احمد سرور اس نظم کے بارے میں لکھتے ہیں:

''جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ہنگامی واقعات سے
شعر نہیں بنتا، اُن کے لیے یہ نظم بہت اچھا
جواب ہے۔ ہاں ہنگامی واقعات میں ابدی
صداقت دیکھنے والی نظر درکار ہے۔''[6]

ہوس

یہ اصطلاح اُردو اور فارسی کی عشقیہ شاعری میں عشق صادق کے متضاد تصورات کے لیے استعمال ہوتی ہے چونکہ عشق کا وہ برتر تصور جو غزل کی شاعری میں ملتا ہے۔ المیہ آہنگ رکھتا ہے اور چونکہ یہ فرض کر لیا گیا تھا کہ جسمانی قرب سے محرومی عشق صادق کی ایک لازمی خصوصیت ہے۔ اس لیے جسمانی قرب و اتصال، موقع پرستی، ذہنیت کی پستی اور خود غرضی جیسی خصوصیات کو رقیب کے کردار کے ساتھ وابستہ کر کے انھیں ہوس، ہوسناکی یا بوالہوسی کا نام دے دیا گیا۔

مر کے حیات جاوداں عشق کو مل گئی حفیظ
جی کے ہوس کو کیا ملا مرگ دوام کے سوا

(حفیظ)

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی
(غالب)

بر کفی جام شریعت بر کفی سندان عشق
ہر ہوسنا کی نداند جام و سنداں باختن
(سعدی)

ہیجان
(EMOTION)

جدید ماہرین نفسیات کے نزدیک، ہیجان جبلت کا احساساتی پہلو ہے۔مثلاً خوف ایک ہیجان ہے جس کا تعلق فرار کی جبلت سے ہے۔حیرت،غصہ اور شہوت، ہیجانات ہیں جو علی الترتیب تجسس،نزاع پسندی اور جنسی جبلت سے وابستہ ہیں۔ بالفاظ دیگر حیرت،غصہ اور شہوت علیٰ الترتیب تجسس،نزاع پسندی اور جنسی جبلت کے احساساتی پہلو ہیں۔ کرامت حسین جعفری جبلت اور ہیجان میں فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''جبلت ذہن کا ایک مستقل رجحان ہے مگر، ہیجان ایک عارضی کیفیت ہے۔ اگر چہ اس وقت آپ سکون کی حالت میں ہیں (یعنی غصے کے ہیجان میں نہیں) لیکن جبلت نزاع پسندی آپ کے ذہن میں بدستور موجود ہے۔ ہیجان دماغ کی ایک عارضی حالت ہوتی ہے۔''[۷]

کسی خارجی چیز سے تعلق، احساسات کی شدت، فوری اُبال یا اشتعال ،بعض عضویاتی اضطرابات یا جسمانی تغیرات، کچھ کرنے یا کر گزرنے کا رجحان ہیجان کے خصائص ہیں۔ ہیجانات میں حیوانات بھی انسانوں کے ساتھ شریک ہیں۔

ہیجان اور جذبہ میں عام مصنفین کوئی فرق روانہیں رکھتے یعنی ادبی اصطلاح کے طور پر جذبہ کی اصطلاح میں ہیجان وجذبہ دونوں کو شامل سمجھا جاتا ہے۔مگر نفسیاتی اعتبار سے، ہیجان اور جذبہ دو مختلف چیزیں ہیں۔سیّد کرامت حسین جعفری لکھتے ہیں:

''بہت سے مصنفین محبت کو ہیجان بھی کہہ دیتے ہیں اور جذبہ بھی۔مگر اس امر پر سب متفق ہیں کہ جذبات ترقی یافتہ ذہنوں ہی میں پائے جاتے ہیں۔حیوانات اگرچہ ہیجانات کا مظاہرہ کرتے ہیں مگر جذبات سے یکسر عاری ہیں۔ مثلاً ایک کتا ہیجان خوف کا تو مظاہرہ کرتا ہے مگر ماہرین نفسیات یہ ماننے کے لیے تیار نہیں کہ کتے میں اپنے مالک کے لیے اطاعت کا جذبہ ہوتا ہے۔''[۸]

چنانچہ ماہرین نفسیات نے جذبے کو ہیجان سے ممیّز کرنے کے لیے کہا ہے کہ جذبات مثلاً حب وطن اور دیانتداری کی تکوین میں ہمارے عقلی فیصلے کو بھی دخل ہوتا ہے۔ ہیجان (مثلاً غصہ) ایک عارضی ذہنی کیفیت ہے جو کچھ دیر بعد ختم ہو جاتی ہے۔ جبکہ جذبہ (مثلاً حب وطن) ذہن کا ایک دیر پا جزو بن جاتا ہے۔

''جذبات ہماری ذہنی تنظیم کی مستقل حالتیں ہیں جن کے باعث ہم مخصوص قسم کے ہیجانات محسوس کرتے ہیں لیکن ہیجانات عارضی کیفیات ہیں۔مثلاً میرا جذبہ حب الوطنی میرے ذہن کا ایک مستقل جزو ہے (خواہ اس وقت اپنے ملک کا خیال میرے ذہن میں بھی نہ ہو) اس کے

برعکس غصہ کا ہیجان چند لمحات کے لیے مشتعل ہونے کے بعد مفقود ہو جاتا ہے۔''[9]

(نیز دیکھیے: جذبہ)

ہیرو

(HERO)

کسی ادب پارے کا وہ مرکزی کردار (تاریخی ہو یا افسانوی) جس کی شخصیت، تدبیر اور تقدیر سے مصنف سب سے زیادہ اعتنا کرتا ہے، ہیرو کہلاتا ہے۔ قدیم داستانوں میں ہیرو کو ایک مافوق الفطرت ہستی، قوت و شجاعت کا مجسمہ اور حسن و جمال کا مثالی پیکر بنا کر پیش کیا جاتا تھا۔ داستانوں کا دور ختم ہوا اور ناول کا دور شروع ہوا مگر داستانی عہد کے ہیرو کی مبالغہ آمیز خصوصیات کسی نہ کسی حد تک ناول کے ہیرو میں بھی جھلکتی رہیں۔

چراغ حسن حسرت فسانۂ آزاد کے ہیرو کے بارے میں لکھتے ہیں:

''آزاد ایسا انسان ہے جس میں دنیا بھر کی خوبیاں موجود ہیں جو جو فن اسے آتے ہیں اسے سو برس میں بھی کوئی شخص نہیں سیکھ سکتا پھر بھی وہ ابھی نوجوان ہے۔''[10]

جہاں تک اُردو ادب کا تعلق ہے پریم چند پہلا شخص ہے جس نے عام انسان کو ہیرو ہونے کا شرف بخشا۔

انسانی تاریخ اور انسان کے تہذیبی اور تمدنی ارتقاء کے بارے میں بھی دو متضاد نظریات ہیں۔ ایک نظریہ یہ ہے کہ انسانی تاریخ بعض غیر معمولی افراد (ہیروؤں) کے کارناموں سے عبارت ہے۔ اس کے برعکس دوسرا نظریہ یہ ہے کہ انسانی تہذیب و تمدن کی تاریخ ہر دور کے عام انسانی اوصاف رکھنے والے کروڑوں معمولی انسانوں کی مساعی جمیلہ کا گھر ہے۔

چنانچہ ٹالسٹائی نے ایک بار گورکی سے گفتگو کرتے ہوئے کہا تھا:

''ہیرو محض ایک ڈھکوسلا اور سفید جھوٹ ہیں۔ دماغی اختراع ہیں۔ آدمی سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ہوتے۔''[11]

ہیئت

(FORM)

بابائے اُردو مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنی ڈکشنری میں فارم کے یہ معنی لکھے ہیں:

''صورت، شکل، ترتیب اجزا و اعضاء، ظاہری صورت، پیکر، صفات خارجی، شکل یا جانور جیسا کہ وہ بظاہر نظر آتا ہے۔ وہ ہیئت قسم، نوع جس میں کوئی شے موجود ہو یا اپنے کو ظاہر کرے۔''[12]

اور جناب ریاض احمد ہیئت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''لغوی اعتبار سے ہیئت ایک ایسی خارجی شکل کا نام ہے جو کسی چیز کی انفرادیت کی حدود کو متعین کرتی ہے۔ چنانچہ فنی اعتبار سے ہیئت اظہار کی خارجی صورت کا نام ہے۔''[13]

ہم جانتے ہیں کہ مثنوی، غزل، قطعہ، رباعی، مسدس، مخمس، سانیٹ، نظم عاری اور نظم آزاد اپنے خارجی پیکر کے ذریعے ایک دوسرے سے ممیّز ہوتی ہیں اور نظم کا یہ خارجی پیکر وزن کی نوعیت، ردیف و قافیہ کے نظام، مصرعوں کی تعداد اور مصرعوں کے طول کی یکسانیت یا عدم یکسانیت جیسے امور سے معین ہوتا ہے۔ اسی خارجی پیکر یا اظہار کی اس خارجی صورت کو ہیئت یا فارم کہتے ہیں۔ لیکن نقادوں نے ہیئت (فارم) کی اصطلاح کو پارے کے خارجی پیکر تک محدود نہیں رکھا۔ ریاض

احمد لکھتے ہیں:

''شعر کی ہیئت ایک تو وہ معین اور واضح ہیئت ہے جس کا تعلق سراسر اس کی ظاہری صورت سے ہے اور اس سلسلے میں کوئی اُلجھن نہیں لیکن دوسری طرف اس معینہ ہیئت کے اندر ہر فن پارہ اپنی ایک علیحدہ ہیئت بھی رکھتا ہے۔ یہ ہیئت ان تمام تاثرات کے مجموعے کا نام ہے جو لفظ اپنی مختلف سطحوں یعنی صوتی، معنوی اور تلازماتی سطح پر پیدا کرتا ہے۔''[۱۴]

ہیئت پرستی

(FORMALISM)

ہیئت پرستی تنقید ادبیات کا ایک انتہا پسندانہ نظریہ ہے جس کی رو سے کسی ادب پارے کو صرف ہیئت کے اصولوں کی روشنی میں جانچا جاتا ہے۔ یہ درست ہے کہ ہر ادب پارہ کسی نہ کسی ہیئت کا محتاج ہوتا ہے لیکن جب کوئی نقاد اپنے احاطہ کار کو ہیئتی تانے بانے تک محدود کر لیتا ہے اور صرف ہیئت کے اصولوں کو معیار بنا کر کسی ادب پارے کے حسن و قبح کا فیصلہ اور اس کے مقام و مرتبہ کا تعین کرتا ہے تو وہ اپنے منصب سے ناانصافی کا مرتکب ہوتا ہے کیونکہ ادب صرف ہیئت کا نام نہیں۔ مواد ہیئت کے مقابلے میں اہم تر ہے اور دونوں کی ہم آہنگی سے اچھا ادب پیدا ہوتا ہے۔ فنی لوازم ہی کی پرکھ کافی نہیں۔ مواد کی پرکھ فنکار کے عقائد و نظریات کا تجزیہ اور اس کے فلسفہ حیات پر تنقید کرنا بھی نقاد کے فرائض میں شامل ہے۔

اسلوب احمد انصاری ہیئت پرست نقادوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

''اس نظریے کے ماننے والے تنقید میں ہم آہنگی، تناسب، اندرونی وحدت، عضوی کلیت اور ہیئتی تانے بانے پر بہت زور دیتے ہیں۔ ہمارے ادب کے تنقیدی سرمایہ میں بھی عرصہ دراز تک روزمرہ کی صفائی، بندشوں کی چستی، الفاظ کی درو بست اور عروض کی صحت پر بہت زور دیا جاتا رہا۔ مواد کی اہمیت نظرانداز ہوتی رہی۔''[۱۵]

(ی)

یکسوئی

(ASIDE)

یکسوئی ناظرین اور ڈراما نویس کے درمیان ایک سمجھوتہ ہے۔ جب ڈراما نویس محسوس کرتا ہے کہ فلاں بات جو کسی خاص کردار کے دل میں ہے ناظرین کے علم میں لانا ضروری ہے اور دوسری طرف سٹیج پر موجود دوسرے اداکاروں سے اسے چھپانا بھی مطلوب ہے تو وہ یکسوئی کی سہولت سے فائدہ اُٹھاتا ہے یعنی وہ کردار سے اس کے دل کی بات کہلوا دیتا ہے جو ناظرین تک پہنچ جاتی ہے۔ مگر یہ فرض کیا جاتا ہے کہ سٹیج پر موجود دوسرے اداکاروں نے وہ بات نہیں سنی۔ ناظرین کو یہ جتانے کے لیے کہ یہ الفاظ یکسوئی کی شکل میں کہے گئے ہیں۔ اداکار دوسرے اداکاروں کی طرف سے منہ موڑ کر یا ذرا سا ایک طرف ہٹ کر کسی قدر بدلی ہوئی آواز اور بدلے ہوئے لہجے میں وہ الفاظ ادا کرتا ہے۔ سیّد عابد علی عابد یکسوئی کی اہمیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

''ڈرامیٹک آئرنی یا ڈرامائی تضاد میں Aside کا

بہت اہم حصہ ہوتا ہے کہ دیکھنے والے سب کچھ
جانتے ہیں لیکن کردار بے چارے بالکل نا
آ گاہ ہوتے ہیں اور اسی طرح اپنی طبیعت کے
مطابق راہِ عمل پر گامزن رہتے ہیں۔''[۱]

خیال رہے کہ جدید ڈراما نگار اس سہولت سے فائدہ اُٹھانا جائز نہیں سمجھتے۔ چنانچہ یکسوئی ڈرامے کی دنیا میں متروک سمجھی جاتی ہے۔

یوٹوپیا
(UTOPIA)

بہت سے فلسفیوں نے مختلف اوقات میں ایک مثالی ریاست کا نقشہ مرتب کرنے کی کوشش کی ہے۔ افلاطون کی مثالی جمہوریہ Republic کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ سر تھامس مور نے بھی (جسے یورپ کی علمی نشاۃ ثانیہ میں ایک نمایاں مقام حاصل ہے) اپنی کتاب یوٹوپیا میں ایک ایسی ہی مثالی ریاست کا نقشہ کھینچا ہے۔ یوٹوپیا کی اصطلاح بھی اسی کی وضع کی ہوئی ہے۔ یوٹوپیا کے لغوی معنی ہیں ''کہیں نہیں'' گویا یوٹوپیا ایک ایسی مثالی ریاست ہے جو خارج میں کہیں وجود نہیں رکھتی۔ وہ ایک دردمند فلسفی کی تمناؤں کا تخئیلی پیکر ہے۔ اُردو میں یوٹوپیا کا ترجمہ جنت ارضی کیا جاتا ہے۔

سر تھامس مور کی تصنیف یوٹوپیا ۱۵۱۸ء میں لکھی گئی۔ اس میں ایک ملاح رفائیل ہائیتھ لوڈے کا ذکر ہے جو حسن اتفاق سے جنوبی سمندروں میں ایک جزیرہ دریافت کر لیتا ہے۔ جس کا نام یوٹوپیا ہے۔ وطن واپس آ کر یہ ملاح اس جزیرے کے حالات بیان کرتا ہے۔ اس جزیرے میں اشتراکیت کی لگ بھگ وہ شکل مروج ہے جسے افلاطون نے اپنی جمہوریہ میں بیان کیا تھا۔ ہر چیز مشترک ملکیت ہے۔ ذاتی ملکیت کا تصور ختم کر دیا گیا ہے۔ حتیٰ کہ ہر مکان کے مکیں ہر دس سال بعد کسی اور مکان میں منتقل کر دیے جاتے ہیں تا کہ احساس ملکیت جنم نہ لے سکے۔ عورتوں، مردوں، شادی شدہ اور غیر شادی شدہ لوگوں کے لیے الگ الگ لباس مقرر ہیں۔ اوقات کار چھ گھنٹہ یومیہ ہیں۔ درمیان میں کھانے کا وقفہ ہوتا ہے اور چونکہ کوئی شخص بیکار نہیں اس لیے یہ اوقات کار کافی ہیں۔ لوگ آٹھ گھنٹے سوتے ہیں۔ عشائیہ کے بعد ایک گھنٹہ تفریح کو دیا جاتا ہے۔ خواہش مند حضرات کے لیے صبح کے لیکچروں کا بھی اہتمام کیا جاتا ہے۔ ہر فارم پر کم از کم چالیس کارکن کام کرتے ہیں۔ جن کی نگرانی کا کام ایک بوڑھے اور دانا جوڑے کے سپرد ہوتا ہے۔ معاشرہ پدرسری ہے۔ امن کو برقرار رکھنا بنیادی مقصد سمجھا جاتا ہے۔ اگر جنگ ناگزیر ہو جائے تو لڑنے کے لیے کرائے کے پیشہ ور سپاہی بھرتی کیے جاتے ہیں۔ جنگ کا جواز صرف تین صورتوں میں تسلیم کیا جاتا ہے:

۱۔ مادر وطن کی حفاظت کے لیے۔
۲۔ کسی حلیف کو جارحیت سے بچانے کے لیے۔
۳۔ کسی مظلوم قوم کو ظالمانہ استبداد سے نجات دلانے کے لیے۔

ہر فارم پر دو غلام بھی ہوتے ہیں جو شکار کرتے ہیں۔ غلام وہ لوگ ہیں جو سزائے موت کے مستوجب تھے مگر انھوں نے موت کی بجائے غلامی کی زندگی کو ترجیح دی۔ مذاہب کئی ہیں اور مذہبی رواداری عام ہے۔ پادری بھی ہیں۔ انھیں زیادہ دانشمند تو نہیں سمجھا جاتا البتہ انھیں عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ پادریوں کو کسی قسم کے اختیارات حاصل نہیں۔

فرانسس بیکن نے ۱۶۲۲ء میں دی نیو اطلانطس

(The New Atlantis) لکھی۔ یہ فرانسس بیکن کا یوٹوپیا ہے۔ بیکن کے خالی معاشرے میں تسخیر فطرت، سائنسی تحقیق و تفتیش اور ایجادات وانکشافات کے ذریعے انسانی زندگی کو بہتر بنانے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ تھامس کیمپانیلا (Thomas Campanella) نے ۱۹۲۳ء میں شہر آفتاب (The city of the sun) لکھی۔ یہ تھامس مور اور فرانسس بیکن کے مثالی معاشروں سے کہیں زیادہ اشتراکی ہے۔ تھامس مور کے یوٹوپیا میں پادری بھی تھے۔ غلامی بھی ایک خاص شکل میں موجود تھی لیکن کیمپانیلا کے یوٹوپیا میں استحصال، امارت، مفلسی، ذاتی ملکیت، غلاموں اور پادریوں کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ تھامس مور کے یوٹوپیا میں اوقات کار چھ گھنٹے یومیہ تھے۔ کیمپانیلا کے شہر آفتاب میں اوقات کار صرف چار گھنٹے یومیہ ہیں۔ چونکہ استحصال کی کوئی شکل وہاں موجود نہیں اس لیے تمام صحت مند لوگوں کی چار گھنٹے کی محنت ان کی مثالی خوشحالی کی ضمانت ہے۔[۲]

بڑے ادیبوں کی تحریروں میں ان کا یوٹوپیا (ایک مثالی ریاست یا ایک مثالی معاشرے کا تصور) غیر مرتب شکل میں موجود رہتا ہے۔ چونکہ یوٹوپیا خیال وخواب کی دنیا کی چیز ہے اور ہماری خارجی زندگی میں مخالفانہ عوامل کی بالادستی کے باعث اسے ظہور پذیر ہونے کا موقع نہیں مل سکتا۔ اس لیے بعض اوقات یوٹوپیا کی اصطلاح کسی ادیب یا شاعر کے ایسے مثالی تصورات یا توقعات کے مجموعے کے لیے بھی استعمال ہوتی ہے جسے ہم طنز کے طور پر خیالی، ناممکن العمل اور حقیقت پسندی کے منافی قرار دینا چاہتے ہیں۔

حوالہ جات

(آ)

۱۔ منقول از نگاہ اور نقطے، ص ۳۱۔

۲۔ مغربی شعریات، ص ۲۶۰۔
دیگر مآخذ۔ لغت نفسیات (انگریزی) تحلیل نفسی۔

۳۔ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۴۲۔

۴۔ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۴۲ تا ۱۴۳۔

۵۔ مغربی شعریات، ص ۳۶۴۔

۶۔ مغربی شعریات، ص ۳۷۱۔

۷۔ مغربی شعریات، ص ۳۷۷۔

۸۔ تاریخ جمالیات، جلد دوم، ص ۱۲۲۔

۹۔ ضرب کلیم۔

۱۰۔ میر امن سے عبدالحق تک، ص ۹۔

(الف)

۱۔ بحرالفصاحت۔

۲۔ کیفیہ، ص ۲۴۸۔

۳۔ موازنہ انیس و دبیر، ص ۳۲ تا ۳۳۔

۴۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۲۱۰۔

۵۔ حرف و حکایت، ص ۷۔

۶۔ تاریخ جمالیات از نصیر احمد ناصر، ص ۱۲۳۔
دیگر مآخذ: مسرت کی تلاش۔

۷۔ اُردو تنقید کا نفسیاتی دبستان مشمولہ تنقیدی نظریات، ص ۲۶۰۔

۸۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۱۲۱۔

۹۔ مغربی شعریات، ص ۱۶۶ تا ۱۶۷۔

۱۰۔ مغربی شعریات، ص ۱۶۶۔

۱۱۔ Pear's Cyclopaedia J 3.
دیگر مآخذ: لغت نفسیات (انگریزی)۔

۱۲۔ ذہن انسانی (حواشی)۔

۱۳۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۳۰۔

۱۴۔ تنقیدی مسائل، ص ۱۴۔

۱۵۔ فلسفۂ جذبات، ص ۷۷ تا ۷۸۔

۱۶۔ ادبیات و اصول نقد (تنقیدی نظریات، مرتبہ احتشام حسین)، ص ۳۵۔

۱۷۔ اشارات تنقید، ص ۳۴۴۔

۱۸۔ افادی ادب، ص ۱۲ تا ۱۳۔

۱۹۔ افادی ادب، ص ۵۳۔

۲۰۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۵۹۔

۲۱۔ تجربے اور روایت، ص ۴۔

۲۲۔ اُردو غزل گوئی، ص ۵۳۔
دیگر مآخذ: روایت کی اہمیت۔

۲۳۔ تاریخ ادب اُردو، از سکسینہ۔

۲۴۔ سب رس پر ایک نظر، ص ۵۴۔
دیگر مآخذ: جامع القواعد حصہ صرف۔ نقوش سلیمانی۔

۲۵۔ اشارات تنقید، ص ۷۶۔

۲۶۔ On the Sublime Page 280.

۲۷۔ معیار، ص ۴۴۔

۲۸۔ تفصیل کے لیے دیکھیے: ''اسلوب'' از سیّد عابد علی عابد۔

۲۹۔ وضع اصطلاحات، ص ۱ تا ۲۔

۳۰۔ فن اور فنکار، ص ۴۸۔

۳۱۔ مقدمہ شعر وشاعری،ص۱۵۲۔
دیگر مآ حذ: لغت نفسیات (انگریزی)۔
۳۲۔ تنقیدی مسائل،ص۱۷۶۔
۳۳۔ اشارات تنقید،ص۳۹۲۔
۳۴۔ تاریخ فکر یونان،ص۹۵۔
۳۵۔ بحوالہ مغربی شعریات،ص۲۴۔
دیگر مآ خذ:
A Critical History of Greek Philosophy.
۳۶۔ میزان،ص۱۲۔
۳۷۔ میزان،ص۱۲ تا ۱۵۔
۳۸۔ علم کے نئے اُفق۔
۳۹۔ غالب کی جمالیات،فنون شمارہ ۱۵۔
۴۰۔ طنزیات ومضحکات،ص۲۴۵۔
۴۱۔ ادبیات اور اصول نقد مشمولہ تنقیدی نظریات،ص۴۸۔
۴۲۔ A Primer for Play-goers Page 65.
۴۳۔ Reader's Encyclopaedia.
۴۴۔ Poetry Hand Book.
۴۵۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ،ص۲۳۔
دیگر مآ خذ:
A Critical History of English Literature, Vol. I.
اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر، دیباچہ سب رس از مولوی عبدالحق۔سب رس پر ایک نظر از سہیل بخاری۔
پرشین لٹریچر فرہنگ ادبیات فارسی دری۔
۴۶۔ لغت نفسیات۔
۴۷۔ عمرانی افکار،ص۱۲۷ تا ۱۲۸۔
۴۸۔ نئے اور پُرانے چراغ،ص۲۳۔
۴۹۔ اُردو ڈراما کا ارتقا،ص۲۶۔
دیگر مآ خذ: آکسفورڈ انگلش ڈکشنری۔
Children's Illustrated Encyclopaedia of General Knowledge.
A handbook to Literature.
۵۰۔ مآ خذ: لغت نفسیات (انگریزی)۔ فلسفہ جذبات ۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری۔

(ب)

۱۔ ہماری شاعری،ص۴۴۔
۲۔ منقول از فیضان اقبال،ص۲۶۵۔
۳۔ دیباچہ گلزار نسیم از چکبست وشرر،ص۵۰۔
۴۔ یادگار غالب،ص۳۸ تا ۳۹۔
۵۔ مختصر تاریخ ادب اُردو،ص۱۲۸۔
۶۔ Psychology Made Easy.
۷۔ اصول انتقاد ادبیات،ص۲۷۰ تا ۲۷۱۔
۸۔ Reader's Encyclopaedia.

(پ)

۱۔ اصول انتقاد ادبیات،ص۵۸۳۔
دیگر مآ خذ: فن افسانہ نگاری۔اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری۔

(ت)

۱۔ فن اور فنکار،ص۴۔

۲۔ نقوش سلیمانی، ص ۳۲۶۔
دیگر مآخذ: مصباح القواعد (حصہ صرف) از مولوی فتح محمد جالندھری۔
۳۔ انتقادیات، ص ۱۲۵۔
۴۔ منقول از سودا، ص ۲۳۶۔
۵۔ منقول از اُردو تنقید کا ارتقا، ص ۱۵۵۔
۶۔ فلسفہ جذبات، ص ۲۴۲۔
۷۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۱۲۶۔
۸۔ فلسفہ جذبات از عبدالماجد دریا آبادی، ص ۲۴۲۔
۹۔ تنقیدی دبستان، ص ۹۹ تا ۱۰۱۔
۱۰۔ مزاح اور مزاح نگاری، نقوش، طنز و مزاح نمبر، ص ۳۹۔
۱۱۔ پیروڈی اُردو ادب میں، نقوش، طنز و مزاح نمبر، ص ۱۱۳۔
دیگر مآخذ: حرف بشاش از نذیر احمد شیخ، اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔
۱۲۔ مباحث، ص ۳۶۵۔
۱۳۔ Guide to Modern Thought p. 22-23
Psychology Made Easy.
دیگر مآخذ: تحلیل نفسی از حزب اللہ۔
۱۴۔ تخلص کی رسم اور اس کی تاریخ مشمولہ مباحث، ص ۱۷۳
۱۵۔ تخلص کی رسم اور اس کی تاریخ مشمولہ مباحث، ص ۱۷۶ تا ۱۸۰۔
۱۶۔ چھان بین، ص ۱۸۔
۱۷۔ مقدمہ شعر و شاعری۔
۱۸۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۲۲ تا ۲۳۔
۱۹۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۲۲ تا ۲۳۔
۲۰۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۳۱۴۔
۲۱۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۱۴۱۔
۲۲۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۲۸۷ تا ۲۸۸۔
۲۳۔ میں ادیب کیسے بنا، ص ۱۹۔
۲۴۔ ادبی مسائل، ص ۵۳ تا ۷۲۔
۲۵۔ ادبی مسائل، ص ۷۰۔
۲۶۔ فلسفہ جذبات، ص ۲۴۳۔
۲۷۔ رسالہ در معرفت استعارہ، ادب اور شعور، ص ۸۵۔
۲۸۔ ادبی مسائل، ص ۲۷۔
دیگر مآخذ: لغت نفسیات (انگریزی)۔
۲۹۔ بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، ص ۵۴۔
۳۰۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۴۳۹۔
دیگر مآخذ: فرہنگ ادبیات فارسی دری۔
۳۱۔ مبادیات نفسیات، ص ۲۵۲۔
دیگر مآخذ: تحلیل نفسی۔
Psychology Made Easy.
۳۲۔ دائرہ معارف اسلامیہ، جلد چہارم۔
۳۳۔ شعر العجم فی الہند، حاشیہ، ص ۴۰۔
۳۴۔ ادب اور شعور، ص ۱۴۶۔
۳۵۔ مذہب و شاعری، ص ۳۱۰ تا ۳۱۱۔
۳۶۔ شعر العجم، حصہ پنجم، ص ۱۲۰۔
۳۷۔ اقبال کامل، ص ۲۲۳۔
۳۸۔ بحر الفصاحت، ص ۱۲۲۶۔
۳۹۔ انتقادیات، ص ۲۸۳۔
۴۰۔ روح کلام غالب، ص ۴ تا ۵۔

۴۱۔ روح کلام غالب فٹ نوٹ، ص ا۔
۴۲۔ روح کلام غالب، ص ۸۶۔
دیگر مآخذ: بانگِ درا، فرہنگ ادبیات فارسی دری۔
۴۳۔ نکات سخن۔
۴۴۔ دریائے لطافت، ص ۴۶۔
۴۵۔ نکات سخن، ص ۹۰۔
۴۶۔ بحر الفصاحت، ص ۱۱۶۸۔
۴۷۔ منقول از بیان غالب، ص ۴۲۔
۴۸۔ بحر الفصاحت۔
۴۹۔ تاریخ ادب اُردو۔
۵۰۔ بانگِ درا۔
۵۱۔ مباحث، ص ۵۳۸ تا ۵۳۹۔
دیگر مآخذ: غزل اور مطالعہ غزل۔
۵۲۔ فرہنگ آنندراج۔
۵۳۔ روح تنقید از ڈاکٹر سیّد محی الدین زور۔
۵۴۔ اشارات تنقید۔
۵۵۔ فرہنگ آنندراج۔
۵۶۔ بوطیقا ترجمہ عزیز احمد۔
۵۷۔ معیار، ص ۱۷ تا ۱۹۔
۵۸۔ افادات سلیم از وحید الدین سلیم۔
۵۹۔ بحر الفصاحت۔
دیگر مآخذ: تاریخ ادبیات ایران از ایڈورڈ براؤن، ترجمہ فتح اللہ مجتبائی۔
۶۰۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۱۵۵۔
۶۱۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۲۳۳ تا ۲۳۴۔
۶۲۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۲۴۸۔
۶۳۔ غالب کی تصویر آفرینی، مطبوعہ ماہ نو، مارچ ۱۹۶۳ء۔
دیگر مآخذ:

a. The poetic pattern by Robin Skelton.
b. Poetic Image by C. day Iewis Children's Illustrated Encyclopaedia of G.K.
The best English by G.K. vallins.

۶۴۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۲۵۸ تا ۲۵۹۔
دیگر مآخذ: نکات سخن از حسرت موہانی۔
۶۵۔ منقول از روح تنقید از محی الدین قادری زور۔
۶۶۔ تنقیدی اصول اور نظریے، ص ۱۶۔
دیگر مآخذ: تنقیدی ادبستان

Critical Approaches to Literature.

۶۷۔ فرہنگ آنندراج، جلد دوم۔
۶۸۔ تحقیق کی روشنی میں، ص ۵۰۴۔
۶۹۔ منقول از پشتو زبان اور ادب کی تاریخ ۵۳ تا ۵۴۔

(ٹ)

۱۔ خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۲۶۱ تا ۲۶۲۔
۲۔ منقول از مجموعہ نثر غالب اُردو، ص ۱۸۸۔
۳۔ اُردو ڈراما کا ارتقا۔

(ث)

۱۔ ثقافت کا مسئلہ، ص ۲۰۔
۲۔ میں ادیب کیسے بنا، ص ۱۸۔
۳۔ ایضاً، ص ۵۲۔

۴۔ میزان، ص۱۵۴۔
۵۔ میزان۔
۶۔ میزان، ص۱۲ تا ۱۳۔
۷۔ ادب اور شعور، ص۱۳۶ تا ۱۳۷۔
دیگر مآخذ: عمرانیات۔ عمرانی افکار۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری۔
۸۔ کیفیہ، ص۶۴۔
۹۔ اصول انتقاد ادبیات، ص۲۵۴ تا ۲۵۵۔
۱۰۔ سٹینڈرڈ انگلش اُردو ڈکشنری۔

(ج)

۱۔ اخلاقیات از سی اے قادر۔
۲۔ اخلاقیات از سی اے قادر۔
۳۔ نکاتِ سخن، ص۱۸۱۔
۴۔ اُردو شاعری پر ایک نظر، ص۱۰۳۔
۵۔ دیکھیے شعر العجم، حصہ دوم، ص۱۸۸۔
۶۔ Outline History of Philosophy.
۷۔ روایات فلسفہ، ص۷۰۔
۸۔ نئی قدر از ممتاز حسین، ص۱۶۵۔
دیگر مآخذ: لغت سیاسیات (انگریزی) Pear's Cyclopaedia Page J 12, J 37، تاریخ کیا ہے۔
۹۔ دیوان غالب۔
۱۰۔ مرثیہ نگاری اور میر انیس، ص۹۰۔
۱۱۔ موازنہ انیس و دبیر، ص۴۔
۱۲۔ فلسفہ جذبات۔
۱۳۔ مبادیات نفسیات، ص۲۸۱۔
۱۴۔ ایضاً، ص۲۸۳ تا ۲۸۴۔
۱۵۔ اصول انتقاد ادبیات، ص۴۷۴۔
۱۶۔ انتقادیات، ص۱۷۱۔
۱۷۔ ایضاً، ص۱۸۱۔
۱۸۔ تاریخ جمالیات، حصہ اوّل، ص۴۹۸ تا ۴۹۹۔
۱۹۔ منقول از فیضان اقبال، ص۱۸۲۔
۲۰۔ تاریخ جمالیات از نصیر احمد ناصر۔
۲۱۔ ایضاً۔
۲۲۔ تاریخ جمالیات از احمد صدیقی مجنوں ایم اے، ص۱۲۔
۲۳۔ مقدمہ تاریخ جمالیات از نصیر احمد ناصر، ص۲۵۔
۲۴۔ اُردو تنقید کا ارتقا۔
۲۵۔ فن اور فنکار، ص۸۲۔
دیگر مآخذ: اے ڈکشنری آف فلاسفی زیر کلمہ بام گارٹن۔ لغت نفسیات (انگریزی)
۲۶۔ تاریخ جمالیات، ص۱۵ تا ۲۸۔
۲۷۔ مقدمہ ''تاریخ جمالیات''، ص۲۸ تا ۲۹۔
۲۸۔ سعادت یار خان رنگین، ص۲۳۴۔
۲۹۔ سعادت یار خان رنگین، ص۲۳۴ تا ۲۴۷۔
۳۰۔ تجربے اور روایت، ص۵۳۔
۳۱۔ مقدمہ شعر و شاعری۔
۳۲۔ شعر العجم، حصہ دوم، ص۱۸۲۔
۳۳۔ ادبی مسائل، ص۱۶۵۔
۳۴۔ عمرانی افکار، ص۱۵۵ تا ۱۵۶۔
۳۵۔ عمرانی افکار، ص۳۵۹۔

دیگر مآخذ: اے ڈکشنری آف فلاسفی۔

۳۶۔ مرثیہ نگاری اور میر انیس، ص ۱۳۷۔
دیگر مآخذ:
Encyclopaedia Britannica.
A Dictionary of Psychology.

(چ)

۱۔ اُردو کی قدیم اصناف شعر، ص ۲۳۰۔
۲۔ سودا کی مرثیہ نگاری، مطبوعہ نقوش، جولائی ۱۹۶۲ء۔

(ح)

۱۔ کلیات حسرت، ص ۲۸۷۔
۲۔ فن اور فنکار، ص ۲۷۔
۳۔ فرہنگ آنندراج۔
۴۔ کیفیہ، ص ۲۱۹۔
۵۔ نکات سخن، ۱۴۷۔
۶۔ میں ادیب کیسے بنا، ص ۲۰۔
۷۔ تنقیدی اصول اور نظریے۔
۸۔ ایضاً۔
۹۔ انیس کی ڈراما نگاری، مطبوعہ انیس نمبر ماہ نو، کراچی، ص ۱۶۳۔
۱۰۔ معیار ادب، ص ۱۴۱۔
۱۱۔ اُردو شاعری پر ایک نظر، ص ۲۶۳ تا ۲۶۴۔
۱۲۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۴۰ تا ۴۱۔
۱۳۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۴۲۔
۱۴۔ ایضاً، ص ۴۷۱۔
دیگر مآخذ: کاشف الحقائق، جلد دوم۔ اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔

(خ)

۱۔ تجربے اور روایت، ص ۹۴۔
۲۔ اُردو کی ادبی تاریخ، ص ۴۳۔
۳۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ۔
دیگر مآخذ:
An Introduction to the Study of Literature.
۴۔ A Hope for Poetry منقول از مغربی شعریات، ص ۲۱۵۔
۵۔ مغربی شعریات، ص ۳۹۳۔
۶۔ ایضاً، ص ۲۱۶ تا ۲۱۷۔
۷۔ اُردو شاعری میں خمریات (تنقیدی اشارے) آل احمد سرور۔
۸۔ A Prisoner for Play goers, Page 259.
دیگر مآخذ: ابن از اسلوب احمد انصاری، بہترین ادب ۵۴ء۔ اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔
۹۔ انتخاب مضامین عظمت، ص ۱۹۱۔
۱۰۔ حیات سعدی۔
۱۱۔ بالِ جبریل۔
۱۲۔ ضربِ کلیم۔

(د)

۱۔ تجربے اور روایت، ص ۹۳۔
۲۔ دلی کا دبستان شاعری مشمولہ تنقیدی واردات، ص ۱۴۹۔
۳۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ۔
۴۔ لوئی آراگون بہترین ادب، ۱۹۴۸ء۔

دیگر مآخذ: اے ہسٹری آف فرینچ لٹریچر۔

a. Collins New Age Encyclopaedia
b. The Readers Encyelopaedia, A Hand Book of Literature.
c. A Dictionary of Philosophy.

۵۔ دلی کا دبستان شاعری، ص ۳۵۴ تا ۳۵۵ (نیز دیکھیے دبستان لکھنؤ)۔
۶۔ خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۲۷۳۔
۷۔ نقوش، مکاتیب نمبر، ص ۲۴۷۔
۸۔ ادب اور شعور، ص ۱۶۴۔ میزان، ص ۸۰۔
۹۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری، ص ۳۷۹۔
۱۰۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری اور آتش کی غزل مشمولہ فن اور فنکار، ص ۱۹۸۔
۱۱۔ ایضاً
۱۲۔ دہلی کا دبستان شاعری۔
۱۳۔ آبِ حیات۔
۱۴۔ منقول از سیر المصنفین۔
۱۵۔ نگاہ اور نقطے، ص ۵۳ تا ۵۴۔

مآخذ:

Encyclopaedia Britannica,
Collins New Age Encyclopaedia,
Pear's cyclopaedia.

(ڈ)

1. A Prisoner for Playtoers by Edward A Bright.

(ذ)

۱۔ بحر الفصاحت، ص ۱۶۷۔

۲۔ باتیں ان کی یاد رہیں گی از محمد عبداللہ قریشی، ماہ نو، انیس نمبر، ص ۱۰۰۔
۳۔ انتقاد، ص ۵۴۔
۴۔ مآخذ: علم کے نئے اُفق از جوڈ۔

(ر)

۱۔ فرہنگ آنندراج۔
۲۔ اُردو رباعیات از ڈاکٹر سلام سندیلوی، ص ۲۶۴ تا ۲۶۷۔
۳۔ اُردو رباعیات، ۱۹۔

دیگر مآخذ: پیام مشرق، احوال و رباعیات خیام۔ کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم۔ سر یلے بول رباعیات انیس (پیش لفظ از عمر فیضی) قواعد اُردو۔ تاریخ ادبیات، ایران از فردوسی تا سعدی از ایڈورڈ براؤن ترجمہ و حواشی بقلم فتح اللہ مجتبائی اُردو دائرہ معارف اسلامیہ جلد دہم۔

۴۔ رپورتاژ از محمد حسن عسکری۔
۵۔ نئے ادبی رجحانات۔
۶۔ افکار، سجاد ظہیر ایڈیشن۔
۷۔ اسٹینڈرڈ انگلش اُردو ڈکشنری۔
۸۔ فیضان اقبال، ۲۶۷۔
۹۔ موازنہ انیس و دبیر۔
۱۰۔ اُردو کی ادبی تاریخ کا خاکہ، ص ۱۶۶ تا ۱۶۷۔
۱۱۔ ایضاً، ص ۱۶۶۔
۱۲۔ اُردو زبان اور اس کی تعلیم، ص ۱۳۹۔
۱۳۔ فن اور فنکار، ص ۹۱۔
۱۴۔ موازنہ انیس و دبیر، ص ۹۱۔
۱۵۔ روایات فلسفہ از علی عباس جلالپوری، ص ۱۶۔

۱۶۔ تاریخ جمالیات، ص ۱۳۱۔
دیگر مآخذ:
Qutline History of Philosophy A Dictionary of Philosophy, Greek Philosophy.
۱۷۔ روایت کی اہمیت از ڈاکٹر عبادت بریلوی۔
۱۸۔ بحوالہ معیار ادب از ڈاکٹر شوکت سبزواری، ص ۷۲ تا ۷۴ اور ص ۸۰۔
۱۹۔ کیفیہ، ص ۱۷۶۔
۲۰۔ موازنۂ انیس و دبیر۔
۲۱۔ خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۲۳ تا ۲۴۔
۲۲۔ خطوط غالب، جلد اوّل، ص ۱۳۰۔
۲۳۔ روح عصر، فنون لاہور، شمارہ مئی جون ۱۹۶۵ء۔
۲۴۔ Pear's cyclopaedia page M. 38
دیگر مآخذ:
Middle Ages P. 136 A Hand book to Literature.
۲۵۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۳۰۳۔
۲۶۔ اصول انتقاد ادبیات۔
۲۷۔ میں ادیب کیسے بنا، ص ۲۰۔
دیگر مآخذ: اُردو میں رومانوی تحریک از ڈاکٹر محمد حسن۔ بہترین ادب ۵۳ء، علی گڑھ اور رومانی نثر کے معمار، بہترین ادب ۱۹۵۵ء اُردو میں افسانہ نگاری (تنقیدی اشارے) از آل احمد سرور۔
۲۸۔ اُردو میں ڈراما کا ارتقا، ص ۸۳۔
۲۹۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری، ص ۴۸۹۔
۳۰۔ پنجاب میں اُردو، ص ۱۴۔
۳۱۔ پنجاب میں اُردو، ص ۲۱۔
۳۲۔ تحقیق کی روشنی میں۔
۳۳۔ تاریخ ادب اُردو۔
۳۴۔ گزشتہ لکھنؤ، ص ۹۲۔

(ز)

۱۔ منقول از فرہنگ آنندراج جلد سوم۔
۲۔ بحر الفصاحت۔
۳۔ نقوش مکاتیب نمبر، ص ۲۴۷۔
۴۔ ہماری شاعری، ص ۶۲ تا ۶۳۔

(س)

۱۔ مقدمہ شعر و شاعری۔
۲۔ سٹینڈرڈ انگلش اُردو ڈکشنری از عبدالحق۔
۳۔ Psychology Made Easy (Glossary) by Abraham (P. Sperling).
۴۔ تنقیدی اشارے، ص ۵۹۔
۵۔ غزلہائے حافظ، ص ۴۱۲ اور دیوان خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی از روی نسخہ قدسی، ص ۴۳۹۔
۶۔ شعر العجم، حصہ چہارم، ص ۵۶۔
۷۔ اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربات (سانیت کینٹو) از قیوم نظر۔
۸۔ سریلے بول، ص ۱۵۷۔
۹۔ ادب نامہ ایران، ص ۶۰۰۔
۱۰۔ بحوالہ مغربی شعریات، ص ۳۳۸۔
۱۱۔ لوئی آراگون مشمولہ بہترین ادب ۱۹۴۸ء۔

۱۲۔ Pears Cyclopaedia J 7.

۱۳۔ سفرنامہ ابن بطوطہ (حرف آغاز)، ص ۱۹۔

۱۴۔ بسلامت روی، ص ۱۱۔

۱۵۔ نکاتِ سخن، ص ۱۰۰۔

۱۶۔ کیفیہ، ص ۲۴۵۔

۱۷۔ ہماری شاعری، ص ۴۸۔

۱۸۔ اُردو نثر کا تعارف، ص ۹۴۔

۱۹۔ موازنہ انیس و دبیر، ص ۲۴۰۔

۲۰۔ سودا، ص ۳۰۶۔

۲۱۔ لغت سیاسیات (انگریزی)۔

۲۲۔ تاریخ فکر یونان، ص ۵۹۔

۲۳۔ گلشن بے خار، ص ۲۳۱۔

۲۴۔ تنقید کیا ہے مشمول تنقیدی مقالات۔

۲۵۔ کاشف الحقائق، جلد دوم، ص ۱۸۶۔

۲۶۔ بحرالفصاحت، ص ۶۱۔

۲۷۔ مرثیہ نگاری اور میر انیس، ص ۱۷۱۔

۲۸۔ فن افسانہ نگاری، ص ۱۳۷ تا ۱۳۸۔

۲۹۔ پنجاب رنگ، ص ۱۳۱۔

۳۰۔ پنجاب میں اُردو، ۵۵۔

۳۱۔ سہ ماہی اُردو، جلد ۴۲، شمارہ ۲- اپریل ۱۹۶۶ء۔

(ش)

۱۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۱۱۵۔

۲۔ دیباچہ حکایات پنجاب، ص ۲۳۔

۳۔ اقبال نامہ، حصہ اوّل، ص ۲۰۴۔

۴۔ حکایت پنجاب حاشیہ، ص ۳۹۔

۵۔ نکات سخن، ص ۱۸ تا ۱۱۹۔

۶۔ مبادیات نفسیات، ص ۲۹۱ تا ۲۹۲۔

۷۔ عمرانیات از ارشد رضوی، ص ۱۸۱۔

۸۔ تاریخ جمالیات حصہ دوم، ص ۲۵۳۔

۹۔ حسرت از یوسف حسین خاں مشمولہ تنقیدی مقالات، ص ۴۴۵ تا ۴۴۶۔

۱۰۔ تنقید کیا ہے از آل احمد سرور مشمولہ تنقیدی مقالات۔

۱۱۔ شعور کی رو اور ناول نگاری۔

۱۲۔ شعور کی رو اور ناول نگاری۔

۱۳۔ افکار، ظہیر سجاد ایڈیشن، ص ۳۶۔

۱۴۔ معیار، ص ۲۷،۴۔

۱۵۔ نکات سخن، ص ۱۳۲۔

۱۶۔ تذکرۃ الشعرا، ص ۱۳۹۔

۱۷۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری، ص ۶۳۳۔

۱۸۔ مباحث، ص ۱۶۵ تا ص ۱۶۶۔

۱۹۔ شہر آشوب مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ ۱۰۲، مئی ۱۹۶۵ء۔

۲۰۔ شہر آشوب کی تاریخ، مباحث، ص ۱۲۰۰۔

۲۱۔ شہر آشوب نقوش، لاہور، شمارہ ۱۰۲، مئی ۱۹۶۵ء۔

۲۲۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۳۰۶۔

(ص)

۱۔ فن اور فنکار، ص ۴۹ تا ص ۵۰۔

۲۔ کاروان ادب، صفحہ ۳۹۰۔

۳۔ بوطیقا نہ ترجمہ از عزیز احمد، ص ۱۰۱۔

۴۔ ایضاً، ص ۱۰۸۔

۵۔ فن اور فنکار، ص ۲۰۵۔
۶۔ ہماری شاعری، ص ۹۳۔
۷۔ تہذیب وتحریر، ص ۱۴۰۔
۸۔ غزل اور مطالعہ غزل، ص ۷۔
۹۔ انتقادیات، ص ۱۸۴ تا ۱۸۵۔
۱۰۔ شعر العجم فی الہند، ص ۴۰۔

(ض)

۱۔ کیفیہ، ص ۱۹۳۔
۲۔ نقوش، مکاتیب نمبر، ص ۱۳۸۔
۳۔ بحر الفصاحت۔
۴۔ منقول از کیفیہ۔
۵۔ کیفیہ۔
۶۔ نکات سخن، ص ۱۰۸۔
۷۔ کیفہ، ص ۲۵۰۔
۸۔ داستان تاریخ اُردو۔
۹۔ نقوش سلیمانی، ص ۱۸۰۔

(ط)

۱۔ Outline History of Philosophy.
۲۔ نئی قدریں، ص ۳۳۔
۳۔ ادبیات اور اصول نقد۔
۴۔ نثر ریاض خیرآبادی۔
۵۔ فن افسانہ نگاری، ص ۵۲ تا ۵۳۔

(ع)

۱۔ ترجمہ از مجنوں گورکھپوری منقول از ۱۹۵۴ء کا بہترین ادب،
ص ۹۸۔
۲۔ تنقید کیا ہے، تنقیدی مقالات، ص ۵۱۔
۳۔ تنقید اور احتساب، ص ۲۶۲۔
۴۔ اصول انتقاد و ادبیات، ص ۱۲۶ تا ۱۲۷۔
۵۔ ایضاً ص ۱۲۸۔
۶۔ نئے اور پُرانے چراغ۔
۷۔ انتقادیات، ص ۲۷۹۔
۸۔ مجموعہ نثر، ص ۳۶۱۔
۹۔ Understanding fiction.
۱۰۔ میزان، ص ۱۴۳۔
۱۱۔ میزان، ص ۱۴۷۔
۱۲۔ میزان، ص ۱۴۸۔
۱۳۔ ادب اور شعور، ص ۲۴۔
۱۴۔ ادب اور شعور، ص ۹۰۔
۱۵۔ ملاحظہ ہو علم الکلام، ص ۳۸۔
۱۶۔ مقالات شبلی، ص ۴۷۔
۱۷۔ بحر الفصاحت، ص ۲۸۲۔
۱۸۔ فلسفہ جذبات، ص ۲۴۲۔
۱۹۔ مباحث، ص ۴۲۷۔
۲۰۔ مقالات شبلی (تنقیدی)، جلد چہارم، ص ۲۲۔
۲۱۔ منقول از اخلاقیات سی اے قادر۔
۲۲۔ عمرانیات از ارشد رضوی، ص ۱۵۔
دیگر مآخذ: عمرانی افکار۔
۲۳۔ عملی تنقید۔ تنقیدی مقالات۔
۲۴۔ تنقید نگاری، تنقیدی زاویے از عبادت بریلوی۔

۲۵۔ بڑے آدمی اوران کے نظریات۔

۲۶۔ بڑے آدمی اوران کے نظریات۔

دیگر مآخذ: روایات فلسفہ از سیّد علی عباس جلالپوری، داستان فلسفہ، جلد دوم از وَل ڈیوران ، اے ڈکشنری آف فلاسفی۔

(غ)

۱۔ منقول از مصحفی اوران کا کلام، از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی۔

۲۔ ایضاً۔

۳۔ بحرالفصاحت از نجم الغنی رامپوری۔

۴۔ کیفیہ، ص۲۳۳۔

۵۔ بحوالہ بزم تیموریہ از سیّد مصباح الدین عبدالرحمان۔

۶۔ تحول شعر فارسی، ص۵۲۔

۷۔ امثلہ ماخوذ از نکات سخن۔

۸۔ نکات سخن، ص۱۴۲۔

۹۔ نکات سخن، ص۱۴۴۔

۱۰۔ مکاتیب حالی، ص۶۷۔

۱۱۔ جدید اُردو شاعری، ص۳۷۔

۱۲۔ نکات سخن۔

(ف)

۱۔ A Primer for play goers page 83.

دیگر مآخذ:

اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔

۲۔ بحرالفصاحت، ص۳۸۰۔

۳۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری، ص۴۰۴۔

۴۔ موازنہ انیس و دبیر، ص۳۰۔

۵۔ اصول انتقاد ادبیات، ص۲۶۸۔

۶۔ موازنہ انیس و دبیر، ص۳۳۔

۷۔ اصول انتقاد ادبیات، ۲۶۹۔

۸۔ لغت جغرافیہ (انگریزی)۔

۹۔ نئی قدریں، ص۱۴۱۔

۱۰۔ مارکسی تنقید، تنقیدی نظر، ص۱۹۹۔

۱۱۔ اصول انتقاد ادبیات، ص۱۹۰۔

۱۲۔ A Critical History of Greek Philosophy by W.T. Stace.

۱۳۔ مطالعہ فلسفہ۔

۱۴۔ ایضاً۔

۱۵۔ مرثیہ نگاری اور میر انیس، ص۱۰۳۔

۱۶۔ شعر العجم حصہ پنجم، ص۱۳۵۔

دیگر مآخذ:

A History of Philosophy -- A Dictionary of Philosophy.

مآخذ: تلمیحات اقبال، تاریخ جمالیات فنون لطیفہ اور انسان۔

۱۷۔ مختصر تاریخ ادب اُردو، ص۲۸۵ تا ۲۸۶۔

دیگر مآخذ: ہندوستانی لسانیات گل مغفرت (مقدمہ از ڈاکٹر ناظر حسن زیدی) فورٹ ولیم کالج ایک نزاعی مسئلہ۔ ماہ نو اکتوبر ۱۹۶۶ء، اُردو زبان اور اس کا رسم الخط ہفت گلشن (مقدمہ از ڈاکٹر عبادت علی بریلوی) کاشف الحقائق جلد دوم۔ آبِ کوثر از شیخ محمد اکرام (صرف طوطا کہانی کی حد تک) تاریخ ادب اُردو از رام بابو

سکسینہ ترجمہ از مرزا احمد عسکری۔ متاع ادب از زوار زیدی، سیّد المصنفین جلد از محمد یحییٰ تنہا، ارباب نثر اُردو مؤلفہ سیّد محمد ایم اے۔ باغ و بہار پر ایک نظر۔

۱۸۔ حوالہ: لکھنؤ کا دبستان شاعری، ص ۲۶۴۔

(ق)

۱۔ بحر الفصاحت، ص ۲۸۳۔

۲۔ ہماری شاعری، ص ۲۸۔

۳۔ اُردو غزل گوئی۔

دیگر مآخذ: کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم۔

۴۔ اخلاقیات از سی اے قادر۔

۵۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۱۵۱۔

دیگر مآخذ:

a. Outline History of Philosophy.
b. Collins New Age Encyclopaedia.
c. The Readers Encyclopaedia.
A Hand-book to Literature.

مآخذ:

i. Middle Ages
ii. Outline History of Philosophy.

سیاسی نظریے۔

۶۔ اُردو کی قدیم اصناف شعر، ص ۳۔

۷۔ مذہب و شاعری، ص ۲۵۳۔

۸۔ سٹینڈرڈ انگلش اُردو ڈکشنری۔

دیگر مآخذ: داستانی فلسفہ، جلد دوم ترجمہ از سیّد عابد علی عابد۔ اے ڈکشنری آف فلاسفی کلمہ شورین بار) مسرت کی تلاش۔

۹۔ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۴۸ تا ۱۴۹۔

۱۰۔ یادگار غالب، ص ۱۲۳۔

۱۱۔ نسخہ ہائے وفا، ص ۱۲۲۔

۱۲۔ اُردو زبان اور اس کی تعلیم، ص ۴۹ تا ۵۲۔

دیگر مآخذ:

Concise - Matriculation English Grammar as composition by Harding Children's Illustrated Encyclopaedia of General Knowledge.

۱۳۔ چھان بین، ص ۵۔

۱۴۔ اُردو کی ادبی تاریخ کا خاکہ، ص ۱۲۲ تا ۱۲۳۔

دیگر مآخذ: چکبست لکھنوی (تنقیدی اشارے آل احمد سرور) روایت کی اہمیت (مقالہ: اُردو شاعری میں حب وطن کی روایت)۔

(ک)

۱۔ پنجاب دے صوفی شاعر، ص ۱۶۔

۲۔ پنجابی شاعراں دا تذکرہ از کشتہ، ص ۲۱۔

۳۔ پنجابی شاعراں دا تذکرہ، ص ۱۹۔

مآخذ: مینوئل فار رائٹرز۔ اے شارٹ گائیڈ ٹو انگلش کمپوزیشن۔

۴۔ اصول انتقاد ادبیات، ص ۵۹۰ تا ۵۹۲۔

۵۔ اُردو ڈرامے کا ارتقا، ص ۶۲ تا ۶۳۔

۶۔ The Children's Illustrated Encyclopaedia of General Knowledge.

۷۔ کلاسیک کیا ہے از سا ں بو۔ کلاسیکیت اور رومانیت

مرتبہ یوسف زاہد، ص ۱۔

۸۔ کلاسیک کیا ہے از ٹی۔ ایس ایلیٹ (کلاسیکیت اور رومانیت) مرتبہ یوسف زاہد، ۱۹۔

۹۔ حاشیہ: کلاسیک کیا ہے از سیّد عابد علی عابد (کلاسیکیت اور رومانویت) مرتبہ یوسف زاہد، ص ۷۱۔

۱۰۔ کلاسیک کیا ہے از سیّد عابد علی عابد (کلاسیکیت اور رومانونیت، ص ۷۵ تا ۸۶۔

۱۱۔ The Children's Illustrated Encyclopaedia of General Knowledge.

دیگر مآخذ:

An Introduction to the study of Literature P. 38.

۱۲۔ تخلیقی تنقید، ص ۳۹ تا ۴۱۔

دیگر مآخذ:

اُردو میں رومانوی تحریک از ڈاکٹر محمد حسن ''بہترین ادب'' ۵۳ء۔ علی گڑھ اور رومانی نثر کے معمار، بہترین ادب ۱۹۵۵ء۔

دیگر مآخذ:

فیروز اللغات اُردو جامع۔ تاریخ ادب اُردو از سکسینہ۔ کلیات سعدی۔

مآخذ: بحر الفصاحت، فرہنگ آنندراج، ادبیات فارسی دری۔

۱۳۔ اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربات۔

(گ)

۱۔ پیروڈی اُردو ادب میں مطبوعہ نقوش، طنز و مزاح نمبر، ص ۱۱۶۔

۲۔ لندن کا عنابی دربار، طنز و مزاح نمبر، ص ۵۶۶۔

دیگر مآخذ:

English Literary. A hand-book to Literature. Poetry hand-book A Critical History of English Literature.

۳۔ میرے زمانہ کی دلی، ص ۱۳۳۔

۴۔ صحافت پاکستان و ہند میں۔

۵۔ میرا جی کے گیت، ص ۶۔

۶۔ قیوم نظر از ریاض احمد، ص ۱۵۳۔

(ل)

۱۔ منقول از مغربی شعریات، ص ۱۰۴۔

مآخذ:

a. Callions New Age Encyclopaedia.
b. Pears Cyclopaedia p J. 18.
c. A Dictionary of Philosophy.
d. Pears cyclopaedia Page J 3.

۳۔ رقعات اکبر۔ حاشیہ، ص ۱۳۴۔

۴۔ ہندوستانی لسانیات، ص ۲۱۔

دیگر مآخذ: کتابیں جنھوں نے دنیا بدل ڈالی۔ اے ڈکشنری آف فلاسفی۔ تحلیل نفسی۔ سخندان پارس۔ اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔ Psychology made Easy۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری۔

۵۔ ایضاً، ص ۲۲۔

۶۔ مکاتیب شبلی، حصہ اوّل، ص ۳۳۲۔

۷۔ پرشین لٹریچر، ص ۴۳۔

۸۔ کاشف الحقائق، ۲۰۹۔

۹۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری، ص ۳۹۔
مآخذ: بحر الفصاحت۔ ترجمہ ورائق البلاغت۔
دیگر مآخذ: لکھنؤ کا دبستان شاعری۔ انتقادیات از نیاز فتح پوری۔ اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ۔

۱۰۔ Pears Cyclopaedia Page M. 39.

۱۱۔ تاریخ ادب اُردو ترجمہ از مرزا محمد عسکری۔

۱۲۔ جھانتیاں، ص ۱۴۱۔

۱۳۔ انگریزی ادب کی مختصر تاریخ، ص ۱۰۔
دیگر مآخذ: اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔
مآخذ:
Children's Illustrated Encyclopaedia of General Knowledge. Readers Encyclopaedia. A hand-book to Literature.
انگریزی شاعری (تنقیدی اشارے) آل احمد سرور۔

(م)

۱۔ منقول از معیار ادب، ص ۲۔

۲۔ لغت جغرافیہ (انگریزی)۔

۳۔ فرہنگ معاشیات۔

۴۔ سٹینڈرڈ انگلش اُردو ڈکشنری۔

۵۔ روایت فلسفہ، ص ۱۰۔

۶۔ ایضاً، ص ۲۲۔

7. Grinde to Modern Thought page 17-19.
مآخذ:
Pears Cyclopaedia page J 12, J. 27.

لغت سیاسیات (انگریزی)۔ تاریخ کیا ہے۔

۸۔ عملی تنقید (تنقیدی) مقالات، ص ۷۶ تا ۷۷۔
دیگر مآخذ: جدید اُردو تنقید (تنقیدی اشارے) آل احمد سرور۔

۹۔ ترجمہ حدائق البلاغت، ۸۷۔

۱۰۔ منقول از بیان غالب، ص ۳۴۔

۱۱۔ ادب اور شعور، ص ۴۸۔

۱۲۔ پیش لفظ، ص ج۔

۱۳۔ ہماری شاعری، ص ۲۰۰ تا ۲۰۱۔

۱۴۔ اشارات تنقید، ص ۳۹۰ تا ۳۹۱۔
دیگر مآخذ:

a. Outline History of Philosophy.
b. A Dictionary of Philosophy.
c. A Dictionary of Psychology.

۱۵۔ اُردو مثنوی کا ارتقاء، دیباچہ ص الف۔
دیگر مآخذ: مقدمہ شعر وشاعری، تاریخ مثنویات اُردو، مثنویات حالی، کاشف الحقائق جلد دوم۔
مآخذ: بحر الفصاحت، کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم۔

۱۶۔ مقدمہ شعر وشاعری۔
مآخذ: لغت نفسیات، ص ۳۹۔

۱۷۔ اُردو زبان کا ادبی خاکہ، ص ۱۷۲۔

۱۸۔ بحر الفصاحت۔

۱۹۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری، ص ۲۶۹ اور سودا ص ۲۸۵۔

۲۰۔ اُردو کی قدیم اصناف شعر از خواجہ زکریا، ص ۲۲۳۔

۲۱۔ مختصر تاریخ ادب اُردو از ڈاکٹر اعجاز حسین۔

۲۲۔ کیفیہ، ۱۳۴۔

۲۳۔ طنز و مزاح نمبر، نقوش، ص ۳۵۔
دیگر مآخذ: اُردو میں مزاحیہ نگاری (تنقیدی اشارے)
از آل احمد سرور۔ اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔
۲۴۔ تخلیقی تنقید، ص ۱۷۲ تا ۱۷۳۔
مآخذ: لغت نفسیات۔
۲۵۔ A Dictionary of Philosophy.
مآخذ: بحر الفصاحت۔ تاریخ ادبیات ایران از فردوسی،
سعدی مصنفہ ایڈورڈ براؤن ترجمہ و حواشی بقلم فتح اللہ
مجتبائی۔ فرہنگ ادبیات فارسی دری۔
۲۶۔ اشارات تنقید، ص ۳۹۴۔
۲۷۔ مرثیہ نگاری اور میر انیس، ص ۱۸۵۔
دیگر مآخذ:
Childrens Illustrated Encyclopaedia of General Knowledge.
۲۸۔ تنقیدی اُصول اور نظریے، ص ۱۶۴۔
دیگر مآخذ: بحر الفصاحت، کاشف الحقائق جلد دوم۔
۲۹۔ اُردو غزل گوئی، ص ۱۱۳ تا ۱۱۴۔
۳۰۔ نئے اور پُرانے چراغ، ص ۶۔
دیگر مآخذ: شعر العجم حصہ دوم۔
۳۱۔ مذہب و شاعری، ص ۲۵۴، ۲۶۸۔
۳۲۔ نئے اور پُرانے چراغ، ص ۳۸۲ تا ۳۸۳۔
۳۳۔ مقدمہ شعر و شاعری، ص ۱۳۷۔
دیگر مآخذ: مثنویات حالی (مقدمہ از مرتضیٰ حسین فاضل)۔
۳۴۔ شعر العجم فی الہند، ص ۱۵۔
۳۵۔ نقوش، مکاتیب نمبر ۲۳۱۔
۳۶۔ ایضاً، ص ۲۲۷۔

دیگر مآخذ: فرہنگ ادبیات فارسی۔ جامع اللغات۔
۳۷۔ دیباچہ گلزار نسیم از چکبست، معرکہ چکبست و شرر، ص ۵۰۔
۳۸۔ تاریخ ادب اُردو۔
۳۹۔ اُردو ناول نگاری۔
دیگر مآخذ: اُردو کے دس نثر نگار۔
۴۰۔ شعر العجم جلد پنجم، ص ۵۶ تا ۵۷۔
۴۱۔ میزان، ص ۵۴ تا ۵۵۔
۴۲۔ غزل اور مطالعہ غزل۔
مآخذ: لغت نفسیات (انگریزی)۔
۴۳۔ تلمیحات اقبال حصہ اُردو، ص ۲۹۔
۴۴۔ یادگار غالب، ص ۱۶۰۔
۴۵۔ ایضاً، ص ۳۵۷۔
۴۶۔ شعر العجم حصہ دوم، ۱۳۲۔
۴۷۔ بحر الفصاحت، ص ۳۴۵۔
۴۸۔ ایضاً، ص ۳۸۸۔
۴۹۔ اصول انتقاد ادبیات، ۱۸۹۔
۵۰۔ لسان الغیب حافظ شیرازی، مرتبہ بزمان۔
۵۱۔ غزل اور مطالعہ غزل، ص ۹۱۔
دیگر مآخذ: اُردو ناول کا ارتقا (تنقیدی اشارے) از
آل احمد سرور۔ فن افسانہ نگاری)
۵۲۔ خطوط غالب جلد اوّل، ص ۱۳۱۔
۵۳۔ مصباح القواعد (حصہ حرف)، ص ۲۰۔
۵۴۔ افادی ادب، ۲۸ تا ۲۹۔
۵۵۔ نئی اور پُرانی قدریں (۱۹۵۴ء کا بہترین ادب، ص ۱۱۷)۔
۵۶۔ غزل اور مطالعہ غزل۔

۵۷۔ میرامن سے عبدالحق تک،ص۴۱۔

۵۸۔ آبِ حیات۔

مآخذ: مکاتیبِ مہدی (تنقیدی اشارے) از آل احمد سرور خطوط میں شخصیت (تنقیدی اشارے) آل احمد سرور۔ ورلڈ لٹریچر جلد دوم۔

۵۹۔ رودِ کوثر، ص۸۳، ۲، ۵۔

مآخذ: پاکستان میں فارسی ادب، آبِ کوثر۔

۶۰۔ بحرالفصاحت، ص۲۵، ۱۔

دیگر مآخذ:

حدائق البلاغت۔

۶۱۔ اُردو شہ پارے۔

دیگر مآخذ: انتخاب مقالات حالی، ص۱۷ تا ۱۸۔ فرہنگ ادبیات فارسی دری۔

۶۲۔ فرہنگ آنندراج۔

۶۳۔ روایاتِ فلسفہ، ص۱۰۴ تا ۱۰۵۔

۶۴۔ آؤٹ لائن ہسٹوری آف فلاسفی۔

۶۵۔ منقول از مغربی شعریات، ص۱۱۴۔

۶۶۔ اُردو غزل گوئی ولی سے عہد حاضر تک۔ (نگار، اصناف سخن نمبر)

۶۷۔ Collins New Age Encyclopaedia p. 719.

۶۸۔ A Primer for Play Gioers.

۶۹۔ اُردو ڈراما کا ارتقا، ص۲۴ تا ۲۵۔

(ن)

۱۔ اصول انتقاد ادبیات، ص۳۰۶۔

۲۔ اُردو زبان کا ادبی خاکہ، ۱۶۸ تا ۱۶۹۔

۳۔ نئی قدریں، ص۲۴۶۔

دیگر مآخذ: اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔ اصول انتقاد ادبیات۔ اُردو ناول کی تنقیدی تاریخ۔ اُردو ناول کا ارتقا (تنقیدی اشارے)۔

۴۔ ایضاً ص۲۵۲۔

دیگر مآخذ:

A Hand-book to Literature An Introduction to the study of Literature.

۵۔ اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر، ص۲۸۸۔

۶۔ فن افسانہ نگاری، ص۵۳ تا ۵۴۔

۷۔ اے شارٹ ہسٹری آف انگلش لٹریچر، ص۶۔

۸۔ اُردو ڈراما کا ارتقاء، ص۲۶۔

۹۔ مصباح القواعد (حصہ نحو)، ص۷۔

۱۰۔ تحلیل نفسی از حزب اللہ، ص۲۹۵ تا ۲۹۹۔

۱۱۔ لکھنؤ کا دبستان شاعری، ص۲۲۔

۱۲۔ میر تقی میر (تنقیدی مقالات، ص۲۲۳)۔

۱۳۔ تنقیدی حاشیے، ص۴۳۔

۱۴۔ کاروانِ ادب، ص۴۹۴۔

مآخذ: علم کے نئے اُفق (از جوڈ) ترجمہ سیّد قاسم محمود۔ جدید تاریخ یورپ (جنرل ہسٹری) حصہ اوّل از پروفیسر ایم شمس الدین۔ سیاسی نظریے۔ دنیا کی کہانی۔

۱۵۔ اُردو ڈراما کا ارتقا، ص ۱۷ تا ۲۰۷۔

۱۶۔ نقاد: تنقیدی نظریات، ص۹۶۔

۱۷۔ منقول از مغربی شعریات، ص۳۶۹۔

۱۸۔ جمالیات کے تین نظریے۔
۱۹۔ منقول از اصول انتقاد ادبیات، ص۵۱۶۔
۲۰۔ منقول از نفسیات (عبدالقادر)، ص۱۶۔
مآخذ: مضامین شرر جلد ہفتم۔
۲۱۔ تنقید کیا ہے (تنقیدی مقالات، ص۵۶تا۵۷)۔
۲۲۔ اُردو تنقید کا نفسیاتی دبستان (تنقیدی نظریات)، ص۲۶۳۔
۲۳۔ تنقیدی دبستان، ص۱۴۷تا۱۴۸۔
۲۴۔ ایضاً، ص۱۵۰۔
دیگر مآخذ: جدید اُردو تنقید (تنقیدی اشارے)، آل احمد سرور۔
۲۵۔ نکات سخن، ص۱۰۵تا۱۰۶۔
۲۶۔ بوطیقا، ترجمہ عزیز احمد، ص۵۴۔
۲۷۔ ایضاً، ص۵۶۔
۲۸۔ ایضاً، ص۴۸۔
۲۹۔ ایضاً، ص۴۲۔
دیگر مآخذ: جمالیات کے تین نظریے اشارات تنقید۔
اے ہینڈ بک لٹریچر۔
A Critical History of Greek Philosophy.
۳۰۔ اُردو ڈراما کا ارتقاء، ص۶۸تا۷۰۔
۳۱۔ ماہ نو، انیس نمبر، ص۳۰۳۔
مآخذ: (نوبل انعام) یورپ میں تحقیقی مطالعے۔ اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔ ریڈرز انسائیکلوپیڈیا۔ متاع لوح وقلم۔
۳۲۔ تاریخ جمالیات، ص۱۷۴تا۱۷۷۔
۳۳۔ ایضاً۔
دیگر مآخذ: ریڈرز انسائیکلوپیڈیا۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری۔
۳۴۔ نقوش، پطرس نمبر۔
۳۵۔ ساقی کراچی، شاہد احمد دہلوی نمبر۔
۳۶۔ مباحث، ص۳۰۶۔
دیگر مآخذ: جناب از محمد طفیل۔
۳۷۔ روایات فلسفہ، ص۱۲۲تا۱۲۳۔

(و)

۱۔ گزشتہ لکھنؤ، ص۱۷۶۔
مآخذ وار: پنجابی شاعراں دا تذکرہ، مقدمہ از چودھری محمد افضل خان، پنجاب دے صوفی شاعر از ڈاکٹر لاجونتی رام کرشن۔ جنگ ہند پنجاب، مصنفہ شاہ محمد اور مرتبہ محمد آصف خان۔
۲۔ روزگار فقیر، جلد اوّل، ص۱۷۷ (منقول از فیضان اقبال، ص۲۴۶)۔
۳۔ منقول از فنون لطیفہ اور انسان، ص۶۵۔
دیگر مآخذ: لغت نفسیات (انگریزی)۔
۴۔ ممتاز شیریں، معیار، ص۶۵۔
۵۔ وجودیت کیا ہے، مطبوعہ ادبی دنیا اور پنجم شمارہ دوازدہم بہار، ۱۹۶۴ء۔
دیگر مآخذ: اخلاقیات از سی اے قادر۔ وجودیت کیا ہے از ریاض احمد، عرش صدیقی، غلام جیلانی اصغر، مطبوعہ ادبی دنیا اور پنجم شمارہ دوازدہم بہار، ۱۹۶۴ء۔ اے ڈکشنری آف فلاسفی (شذرہ البرٹ کامیو) اے ہسٹری فرنچ لٹریچر۔
۶۔ بوطیقا ترجمہ عزیز احمد، ص۵۳۔
دیگر مآخذ: اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔ اشارات تنقید۔
۷۔ بوطیقا ترجمہ عزیز احمد، ص۶۱۔

۸۔ ایضاً،ص ۸۵۔

۹۔ پیش لفظ بوطیقا،ص ۲۵۔

دیگر مآخذ:

A hand book to literature.

An Introduction to study of literature.

۱۰۔ پیش لفظ بوطیقا،ص ۲۶۔

۱۱۔ اشارات تنقید،ص نمبر ۶۰۔

۱۲۔ میر امن سے عبدالحق تک،ص ۲۳۔

۱۳۔ سودا،ص ۳۷۷۔

۱۴۔ انتقادیات،ص ۱۷۱۔

۱۵۔ انتقادیات،ص ۱۸۵۔

(ہ)

۱۔ طنزیات و مضحکات،ص ۶۰۔

۲۔ اُردو شاعری پر ایک نظر،ص ۱۹۶۔

دیگر مآخذ: ادب نامہ ایران۔افادات سلیم،سودا،شعرالعجم، آب حیات، دلی کا دبستان شاعری، تذکرۃ الشعراء دولت سمرقندی۔سودا کی قصیدہ نگاری۔فرہنگ ادبیات فارسی دری۔

۳۔ کیفیہ،ص ۱۳۵۔

۴۔ تجربے اور روایت،ص ۱۹ تا ۲۰۔

۵۔ اُردو زبان اور اس کا رسم الخط،ص ۲۵۔

۶۔ افکار،فیض نمبر۔

دیگر مآخذ: نگارستان،حسیات مردم دیدہ۔متاع لوح و قلم۔

۷۔ مبادیات نفسیات،ص ۴۷۲۔

۸۔ ایضاً،ص ۱۸۱۔

۹۔ ایضاً،ص ۱۸۲۔

دیگر مآخذ: لغت سیاسیات۔

۱۰۔ مضامین حسرت،ص نمبر ۷۵۔

۱۱۔ میں ادیب کیسے بنا۔از گورکی،ص ۳۷۔

دیگر مآخذ: تاریخ کیا ہے۔

۱۲۔ سٹینڈرڈ انگلش ڈکشنری۔

۱۳۔ تنقیدی مسائل،ص ۱۴۸۔

۱۴۔ تنقیدی مسائل،ص ۱۵۲۔

۱۵۔ سائنٹفک نظریہ تنقید (منقول از تنقیدی نظریات)، ص ۱۵۹ تا ۱۶۰۔

(ی)

۱۔ اُصول انتقاد ادبیات،ص ۶۳۲ تا ۶۳۳۔

دیگر مآخذ: ابسن از اسلوب احمد انصاری، بہترین ادب،۵۴ء۔

۲۔ Outline History of Philosophy.

دیگر مآخذ:

اے ہینڈ بک ٹو لٹریچر۔

☆......☆......☆

کتابیات

کتابیات

۱۔ **آبِ حیات**
ازمولوی محمد حسین آزاد، شیخ مبارک علی تاجر کتب، اندرون لوہاری دروازہ، لاہور، بار شانز دہم، ۱۹۵۴ء۔

۲۔ **آبِ رواں**
ازظفر اقبال، نیا ادارہ، لاہور، ۱۹۶۲ء۔

۳۔ **آبِ کوثر**
از شیخ محمد اکرام، فیروز سنز لمیٹڈ، طبع ہشتم، ۱۹۷۱ء۔

۴۔ **آخری آدمی**
ازانتظار حسین، سلسلہ مطبوعات نمبر ۶، کتابیات، لاہور، طبع اوّل، جولائی ۱۹۶۷ء۔

۵۔ **آرائشِ محفل**
ازحیدری، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل، جولائی ۱۹۶۴ء۔

۶۔ **آغا حشر اور ان کے ڈرامے**
ازسیّد وقار عظیم، اُردو مرکز، لاہور، ۱۹۵۴ء۔

۷۔ **آہنگ**
از اسرار الحق مجاز، آزاد کتاب گھر دہلی، ۱۹۵۲ء۔

۸۔ **ابلاغِ عام**
ازمہدی حسن، اُردو بورڈ، گلبرگ، لاہور، بار اوّل، اگست ۱۹۶۸ء۔

۹۔ **ابیات حضرت سلطان باہو**
شائع کردہ شیخ محمد بشیر اینڈ سنز، چوک اُردو بازار، لاہور۔

۱۰۔ **احوال و رباعیات خیام**
مرتبہ سیّد مرتضیٰ حسین فاضل، شیخ غلام علی اینڈ سنز، کشمیری بازار، لاہور، ۱۹۶۵ء۔

۱۱۔ **اخلاقیات**

از سی۔اے قادر، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۱ء۔

۱۲۔ **ادب اور تنقید**

از ڈاکٹر سیّد شاہ علی، مکتبہ اسلوب، کراچی۔اشاعت اوّل ۱۹۶۲ء۔

۱۳۔ **ادب وسماج**

از سیّد احتشام حسین، کتب پبلشرز لمیٹڈ، بمبئی، باراوّل، اکتوبر ۱۹۴۸ء۔

۱۴۔ **ادب اور شعور**

از ممتاز حسین، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، پہلی بار، نومبر ۱۹۶۱ء۔

۱۵۔ **ادب پارے**

مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، سنٹرل ٹیکسٹ بک کارپوریشن، لاہور، طبع اوّل ۱۹۶۲ء۔

۱۶۔ **ادب کا تنقیدی مطالعہ**

از ڈاکٹر سلام سندیلوی، نسیم بک ڈپو، لاٹوش روڈ لکھنؤ، تیسرا ایڈیشن۔

۱۷۔ **ادب نامہ ایران**

از مرزا مقبول بیگ بدخشانی، یونیورسٹی بک ایجنسی، لاہور۔

۱۸۔ **ادبی تبصرے**

از عبدالحق، دانش محل، امین الدولہ پارک لکھنؤ، ۱۹۴۷ء۔

۱۹۔ **ادبی مسائل**

از ممتاز حسین، مکتبۂ اُردو، لاہور، فروری، ۱۹۵۵ء۔

۲۰۔ **ارباب نثر اُردو**

از سیّد محمد ایم اے، مکتبہ معین الادب، اُردو بازار، لاہور، تیسرا ایڈیشن، ۱۹۵۰ء۔

۲۱۔ **اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ**

از سلیم اختر، سنگ میل پبلی کیشنز، چوک اُردو بازار، لاہور، باراوّل، ستمبر ۱۹۷۱ء۔

۲۲۔ **اُردوادب میں طنزومزاح**

ازوزیرآغا،اکادمی پنجاب ٹرسٹ،لاہور،باراوّل،مارچ ۱۹۵۸ء۔

۲۳۔ **اُردوتنقیدکاارتقا**

ازڈاکٹرعبادت بریلوی،انجمن ترقی اُردوپاکستان،کراچی،اشاعت ثانی،۱۹۶۱ء۔

۲۴۔ **اُردوتھیٹر(جلداوّل)**

ازڈاکٹرعبدالعلیم نامی،انجمن ترقی اُردوپاکستان،اُردوروڈ،کراچی نمبرا،اشاعت اوّل،۱۹۶۲ء۔

۲۵۔ **اُردودائرہ معارف اسلامیہ**

" جلداوّل،دانش گاہ پنجاب،لاہور،طبع اوّل،۱۹۶۴ء۔

" جلدچہارم،دانش گاہ پنجاب،لاہور،طبع اوّل،۱۹۶۹ء۔

" جلدششم،دانش گاہ پنجاب،لاہور،طبع اوّل،۱۹۶۳ء۔

" جلدہفتم،دانش گاہ پنجاب،لاہور،طبع اوّل،۱۹۷۱ء۔

" جلدہشتم،دانش گاہ پنجاب،لاہور،طبع اوّل،۱۹۷۳ء۔

" جلدنہم،دانش گاہ پنجاب،لاہور،طبع اوّل،۱۹۷۲ء۔

" جلددہم،دانش گاہ پنجاب،لاہور،طبع اوّل،۱۹۷۳ء۔

۲۶۔ **اُردوڈراماکاارتقا**

ازعشرت رحمانی،غلام علی اینڈسنز،ادبی مارکیٹ،چوک انارکلی،لاہور،باراوّل،نومبر ۱۹۶۸ء۔

۲۷۔ **اُردورباعیات**

ازڈاکٹرسلام سندیلوی،نسیم بک ڈپو،لاٹوش روڈ،لکھنؤ،باراوّل،۱۹۶۳ء۔

۲۸۔ **اُردوزبان اوراس کارسم الخط**

ازسیّدمسعودحسن رضوی ادیب،دانش محل،امین الدولہ پارک،لکھنؤ،باراوّل،جولائی ۱۹۴۸ء۔

۲۹۔ **اُردوزبان اوراس کی تعلیم**

ازڈاکٹرسلیم فارانی،پاکستان بک سٹور،اُردوبازار،لاہور،باردوم،۱۹۶۲ء۔

۳۰۔ **اُردو زبان اور ہندو**
از ناظم سیوہاروی، کتاب منزل، لاہور۔

۳۱۔ **اُردو شاعری پر ایک نظر**
از کلیم الدین احمد، عشرت پبلشنگ ہاؤس، بارِ اوّل، مارچ ۱۹۶۵ء۔

۳۲۔ **اُردو شہ پارے**
مؤلفہ مولوی سلیم عبداللہ، پروفیسر سیّد اکرام علی، مولانا اعجاز الحق قدوسی، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، چھٹی بار نومبر ۱۹۶۹ء۔

۳۳۔ **اُردو غزل گوئی**
از فراق گورکھپوری، ادارہ فروغ اُردو، لاہور، بارِ اوّل، ۱۹۵۵ء۔

۳۴۔ **اُردو کا بہترین انشائی ادب**
مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، چوک مینار، انار کلی، لاہور، بارِ اوّل، ۱۹۶۴ء۔

۳۵۔ **اُردو کی ابتدائی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام**
از مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اُردو ہند، علی گڑھ یونین پریس، دہلی۔

۳۶۔ **اُردو کی ادبی تاریخ کا خاکہ**
از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، پہلا ایڈیشن۔

۳۷۔ **اُردو کی قدیم اصناف شعر**
از خواجہ محمد زکریا، لاہور اکیڈمی، سرکلر روڈ، لاہور۔

۳۸۔ **اُردو کی نثری داستانیں**
از ڈاکٹر گیان چند جین، انجمن ترقی اُردو، کراچی، اشاعت ۱۹۵۴ء۔

۳۹۔ **اُردو کے اسالیب زبان**
از ڈاکٹر سیّد محی الدین قادری زور، مکتبہ الادب، اُردو بازار، لاہور، پانچواں ایڈیشن ۱۹۶۲ء۔

۴۰۔ **اُردو کے دس نثر نگار**
فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، باردوم، ۱۹۶۹ء۔

۴۱۔ **اُردو لغات مترادفات**

از مرتبہ پروفیسر محی الدین خلوت، مشرقی کتب خانہ، لاہور۔

۴۲۔ **اُردو مثنوی کا ارتقاء**

از عبدالقادر سروری، سلسلہ مطبوعات، ادارہ ادبیات اُردو، حیدر آباد دکن، ۱۹۴۰ء۔

۴۳۔ **اُردو میں فن سوانح نگاری کا ارتقاء**

از الطاف فاطمہ، اُردو اکیڈمی سندھ، بندر روڈ کراچی، پہلا ایڈیشن، اپریل ۱۹۶۱ء۔

۴۴۔ **اُردو ناول کی تنقیدی تاریخ**

از ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ادارہ فروغ اُردو، لکھنؤ، دوسرا ایڈیشن، اگست ۱۹۶۲ء

۴۵۔ **اُردو ناول نگاری**

از سہیل بخاری، مکتبہ جدید، لاہور۔

۴۶۔ **اشارات تنقید**

از سیّد عبداللہ، مکتبہ خیابان ادب، لاہور، بار اوّل ۱۹۶۶ء۔

۴۷۔ **اصول انتقاد ادبیات**

از سیّد عابد علی عابد، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل۔

۴۸۔ **افادات سلیم**

از وحید الدین سلیم، حیدر آباد دکن۔

۴۹۔ **افادی ادب**

از اختر انصاری، حالی پبلشنگ ہاؤس، کتاب گھر، دہلی، نقش دوم، ۱۹۴۶ء۔

۵۰۔ **اقبال کامل**

از مولانا عبدالسلام ندوی، مطبع معارف اعظم گڑھ، ۱۹۴۸ء۔

۵۱۔ **اقبال نامہ (حصہ اوّل)**

مرتبہ شیخ عطاء اللہ ایم اے، ناشر شیخ محمد اشرف، تاجر کتب، کشمیری بازار، لاہور۔

۵۲۔ **المنجد عربی اُردو**

دارالاشاعت، کراچی نمبر ا، اشاعت اوّل، جنوری ۱۹۶۰ء۔

۵۳۔ **امراؤجان ادا**

ازمرزا محمد ہادی رسوا، مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۳ء۔

۵۴۔ **انتخاب اصغر**

مرتبہ جمیل نقوی، اُردو مرکز، لاہور۔

۵۵۔ **انتخاب طلسم ہوشربا**

ازمحمد حسن عسکری، مکتبہ جدید، انارکلی، لاہور، پہلی بار، اپریل ۱۹۵۳ء۔

۵۶۔ **انتخاب مضامین عظمت از عظمت اللہ خان**

ازمطبوعات نور آرٹ پریس، راولپنڈی، پاکستان میں پہلی بار ۱۹۶۵ء۔

۵۷۔ **انتخاب مقالات حالی**

مرتبہ سید ابوالخیر کشفی، کتاب ایجنسی تلک چاڑی، حیدرآباد سندھ، باراوّل، دسمبر ۱۹۵۴ء۔

۵۸۔ **انتقاد**

ازسیّد عابد علی عابد، ادارہ فروغ اُردو، لاہور، باراوّل، ۱۹۵۶ء۔

۵۹۔ **انتقادیات**

ازنیاز فتح پوری، ادارہ ادب العالیہ، کراچی نمبر ۱۸، ستمبر ۱۹۵۹ء۔

۶۰۔ **انجمن**

ازصوفی غلام مصطفیٰ تبسم، مکتبہ جدید، لاہور، باراوّل، ۱۹۶۱ء۔

۶۱۔ **اندازے**

ازفراق گورکھ پوری، ادارہ فروع اُردو، لاہور، ۱۹۵۶ء۔

۶۲۔ **انشائے داغ**

مرتبہ سیّد علی احسن صاحب مارہروی، انجمن ترقی اُردو ہند، دہلی، ۱۹۴۱ء۔

۶۳۔ **ایران میں اجنبی**

از ن۔م راشد، گوشۂ ادب، چوک انار کلی، لاہور، بار اوّل، ۱۹۵۷ء۔

۶۴۔ **بادہ شبانہ**

از اختر انصاری، ادارہ فروغ اُردو، لاہور، بار اوّل، ۱۹۶۱ء۔

۶۵۔ **باغ و بہار**

از میر امن دہلوی، سنگ میل پبلی کیشنز، چوک اُردو بازار، لاہور۔

۶۶۔ **باغ و بہار پر ایک نظر**

از ڈاکٹر سہیل بخاری، آزاد بک ڈپو، اُردو بازار، لاہور، طبع اوّل، مئی ۱۹۶۸ء۔

۶۷۔ **باقیات فانی**

از فانی بدایوانی، سنگم پبلشرز، لاہور، ۱۹۶۳ء۔

۶۸۔ **بالِ جبریل**

از علامہ اقبال، تاج بک ڈپو، اُردو بازار، لاہور، طبع ہشتم، جون ۱۹۵۱ء۔

۶۹۔ **بال و پر**

از کنھیالال کپور، مکتبہ ماحول، کراچی۔

۷۰۔ **بانگِ درا**

از علامہ اقبال، طبع بست وسوم، جون ۱۹۶۵ء۔

۷۱۔ **بحرالفصاحت**

از محمد نجم الغنی نجمی رامپوری، مطبع منشی نولکشور، لکھنؤ، ۱۹۲۶ء۔

۷۲۔ **بربطِ احساس**

از سید محمد قاسم نوری، دارالادب، رتن گلی، عبدالکریم روڈ، لاہور۔ باہتمام زمانہ پبلی کیشنز، شاہ عالم مارکیٹ، لاہور، اکتوبر ۱۹۶۱ء۔

۷۳۔ **برگ نے**

از ناصر کاظمی، مکتبۂ کارواں، لاہور، چوتھی بار اگست ۱۹۷۳ء۔

۷۴۔ **بریشم عود**

ازسیّد عابد علی عابد، مکتبہ ادب، جدید میکلوڈ روڈ، لاہور، پہلی اشاعت، جنوری ۱۹۶۶ء۔

۷۵۔ **بڑے آدمی اور ان کے نظریات**

مصنفہ سال کے پیڈ وور، ترجمہ از الطاف فاطمہ، مکتبہ معین الادب، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۵ء۔

۷۶۔ **بزم تیموریہ**

ازسید مصباح الدین، عبدالرحمٰن، سلسلہ دارالمصنفین نمبر ۲۷۔

۷۷۔ **بسلامت روی**

ازکرنل محمد خان، مکتبہ جمال پوسٹ بکس نمبر ۳۹۹، راولپنڈی، اشاعت اوّل، اپریل ۱۹۷۵ء۔

۷۸۔ **بوطیقا**

ازارسطو، ترجمہ عزیز احمد، درد اکیڈمی، ۱۷-بی، شاہ عالم مارکیٹ، لاہور، ۱۹۶۵ء۔

۷۹۔ **بہترین ادب ۱۹۴۸ء**

مکتبہ اُردو، لاہور۔

۸۰۔ **بہترین ادب ۱۹۵۳ء**

مکتبہ اُردو، لاہور۔

۸۱۔ **بہترین ادب ۱۹۵۴ء**

مکتبہ اُردو، لاہور۔

۸۲۔ **بہترین ادب ۱۹۵۵ء**

مکتبہ اُردو، لاہور۔

۸۳۔ **بیان غالب شرح دیوان غالب**

ازآغا محمد باقر بفرمائش شیخ مبارک علی، تاجر کتب، اندرون لوہاری دروازہ، لاہور، بار پنجم، ۱۹۵۴ء۔

۸۴۔ **پاکستان میں فارسی ادب (جلد اوّل)**

ازڈاکٹر ظہور الدین احمد، یونیورسٹی بک ایجنسی، لاہور، بار اوّل۔

۸۵۔ **پشتو زبان اور ادب کی تاریخ**

محمد مدنی عباسی، مرکزی اُردو بورڈ، لاہور۔ اشاعت اوّل ۱۹۶۹ء۔

۸۶۔ **پطرس بخاری کے مضامین یعنی مضامین اے ایس بخاری**

مکتبہ معین الادب، اُردو بازار، لاہور، بار دہم، مئی ۱۹۶۱ء۔

۸۷۔ **پنجاب دے لوک گیت**

از مقصود ناصر چوہدری، ظفر بک سٹال، اکبر بازار، شیخوپورہ، طبع اوّل۔

۸۸۔ **پنجاب رنگ**

از شفیع عقیل، مرکزی اُردو بورڑ، لاہور، بار اوّل، ستمبر ۱۹۶۸ء۔

۸۹۔ **پنجاب میں اُردو**

از حافظ محمود شیرانی، انجمن ترقی اُردو، اسلامیہ کالج، لاہور، مطبوعہ کریمی پریس، لاہور۔

۹۰۔ **پنجاب دے شاعر**

از ڈاکٹر لاجونتی رام کرشن، مجلس شاہ حسین، لاہور، بار اوّل، ۱۹۶۶ء۔

۹۱۔ **پنجابی زبان کے شہ پارے**

مؤلفہ لوہا کٹ، میاں مولا بخش کشتہ اینڈ سنز ۴ٹمپل روڈ، لاہور، پہلی بار۔

۹۲۔ **پنجابی شاعراں دا تذکرہ**

از مولا بخش کشتہ، ایڈیٹر: چودہری محمد افضل خاں، مولا بخش کشتہ اینڈ سنز ۴ٹمپل روڈ، لاہور۔

۹۳۔ **پون جھکولے**

از قیوم نظر، کتاب خانہ پنجاب، لاہور، بار اوّل، جون ۱۹۴۸ء۔

۹۴۔ **پیام مشرق**

از (علامہ) اقبال، پاکستان ٹائمز پریس، لاہور، طبع نہم ۱۹۵۸ء۔

۹۵۔ **تاثرات و تعصّبات**

از نظیر صدیقی، شعبہ تحقیق و اشاعت مدرسہ عالیہ ڈھاکہ، طبع اوّل، دسمبر ۱۹۶۲ء۔

۹۶۔ **تاریخ ادب اُردو**

ازرام بابوسکسینہ، ترجمہ مرزا محمد عسکری، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور۔

۹۷۔ **تاریخ ادبیات ایران، تالیف جلال الدین ہمائی**

ازانتشارات کتاب فروشی فروغی، تہران، خیابان شاہ آباد، چاپ دوم، ۱۹۴۰ء۔

۹۸۔ **تاریخ ادبیات ایران (ازفردوسی تا سعدی)**

ازایڈورڈ براؤن ترجمہ وحواشی بقلم فتح اللہ مجتبائی، سازمان کتابہای جیبی، خیابان گوتہ، تہران، چاپ دوم۔

۹۹۔ **تاریخ ادبیات مسلمانان پاکستان وہند**

آٹھویں جلد، اُردو ادب (سوم)، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۷۱ء۔

۱۰۰۔ **تاریخ جمالیات**

ازاحمد صدیق مجنوں ایم اے، انجمن ترقی اُردو ہند، علی گڑھ، بار دوم، جنوری ۱۹۵۹ء۔

۱۰۱۔ **تاریخ جمالیات**

ازنصیر احمد ناصر، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اوّل، مارچ ۱۹۶۲ء۔

۱۰۲۔ **تاریخ فکر یونان**

ازمحمد رفیق چوہان، علمی کتاب خانہ، کبیر سٹریٹ، اُردو بازار، لاہور، جنوری ۱۹۷۳ء۔

۱۰۳۔ **تاریخ کیا ہے**

ازباری، مکتبہ اُردو، لاہور۔

۱۰۴۔ **تاریخ مثنویات اُردو**

ازالحاج مولوی حافظ سید جلال الدین احمد جعفری زینبی، ادارہ شرکت مصنفین، لاہور، طبع دوم۔

۱۰۵۔ **تاریخ نظم ونثر اُردو**

ازآغا محمد باقر، شیخ مبارک علی، تاجر کتب، لاہور، ۱۹۶۰ء

۱۰۶۔ **تجربے اور روایت**

ازڈاکٹر ابواللیث صدیقی، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، پہلی بار، اکتوبر ۱۹۵۹ء۔

۱۰۷۔ **تحقیق وتنقید**
ازفرمان فتح پوری، ماڈرن پبلشرز، صدر کراچی نمبر۳، طبع اوّل ۱۹۶۳ء۔

۱۰۸۔ **تحلیل نفسی**
ازحزب اللہ ایم اے، کتاب منزل، لاہور، ۱۹۴۸ء۔

۱۰۹۔ **تحول شعرفارسی**
اززین العابدین، موتمن بسرمایہ کتاب فروشی حافظ وکتاب فروشی مصطفوی چاپ شرق۔

۱۱۰۔ **تخلیقی تنقید**
ازڈاکٹراحسن فاروقی، اُردواکیڈمی سندھ، کراچی، باراوّل، ۱۹۶۸ء۔

۱۱۱۔ **تذکرۃ الشعراء**
ازدولت شاہ سمرقندی ازروی چاپ براون بامقابلہ نسخ معتبرخطی قدیمی آباد، بتحقیق وتصحیح محمدعباسی ازانتشارات کتاب خانہ بارانی، طہران-شاہ۔

۱۱۲۔ **تذکرہ جگرمرادآبادی**
ازمحمودعلی خاں جامعی، اُردواکیڈمی سندھ، کراچی، باراوّل، اپریل ۱۹۶۸ء۔

۱۱۳۔ **تلخابہ شیریں**
ازابوالاثرحفیظ جالندھری، مجلس اُردو، لاہور، ۱۹۶۴ء۔

۱۱۴۔ **تلمیحات اقبال**
ازسیّدعابدعلی عابد، یکے ازمطبوعات بزم اقبال، لاہور، باراوّل، ۱۹۵۹ء۔

۱۱۵۔ **تنقیداوراحتساب**
ازڈاکٹروزیرآغا، جدیدناشرین، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۸ء۔

۱۱۶۔ **تنقیدکی روشنی میں**
ازڈاکٹرعندلیب شادانی، شیخ غلام علی اینڈسنز، لاہور، پشاور، حیدرآباد، کراچی۔

۱۱۷۔ **تنقیدی اشارے**
از آل احمد سرور، ادارہ فروغ اُردو، امین الدولہ پارک لکھنؤ، چوتھا ایڈیشن، ۱۹۶۴ء۔

۱۱۸۔ **تنقیدی اُصول اور نظریے**
از حامد اللہ افسر، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور، طبع اوّل۔

۱۱۹۔ **تنقیدی حاشیے**
از مجنوں گورکھ پوری، ادارہ اشاعت اُردو، عابد روڈ، حیدرآباد دکن، طبع اوّل، فروری ۱۹۴۵ء۔

۱۲۰۔ **تنقیدی دبستان**
از سلیم اختر، مکتبہ عالیہ، ایبک روڈ، انارکلی، لاہور۔

۱۲۱۔ **تنقیدی زاویے**
از ڈاکٹر عبادت بریلوی، مکتبہ اُردو، لاہور، ۱۹۴۹ء۔

۱۲۲۔ **تنقیدی مسائل**
از ریاض احمد، اُردو بک سٹال، بیرون لوہاری گیٹ، لاہور، بار اوّل، ۱۹۶۱ء۔

۱۲۳۔ **تنقیدی مقالات (حصہ نظم)**
مرتبہ میرزا ادیب، لاہور اکیڈمی، سرکلر روڈ، لاہور، بار اوّل، اکتوبر ۱۹۶۴ء۔

۱۲۴۔ **تنقیدی نظریات**
مرتبہ احتشام حسین، عشرت پبلشنگ ہاؤس، لاہور، طبع اوّل، جون ۱۹۶۵ء۔

۱۲۵۔ **تنہا تنہا**
از احمد فراز، خالد اکیڈمی، راولپنڈی، ۱۹۷۲ء۔

۱۲۶۔ **توبۃ النصوح**
از شمس العلماء مولوی نذیر احمد، سلسلہ مطبوعات اکیڈمی لائبریری، اُردو اکیڈمی سندھ، مشن روڈ، کراچی۔

۱۲۷۔ **تہذیب و تحریر**
از مجتبیٰ حسین، مکتبہ افکار، رابسن روڈ، کراچی۔

۱۲۸۔ **ثقافت کا مسئلہ**

از ہیری شیپرو، ترجمہ قاسم محمود، شیش محل کتاب گھر، شیش محل، لاہور، اشاعت اوّل، جون ۱۹۶۱ء۔

۱۲۹۔ **جامع الشواہد**

از ابوالکلام آزاد، ابوالکلام آزاد اکیڈمی، سادات سٹریٹ، میکلوڈ روڈ، لاہور، باراوّل، مارچ ۱۹۶۰ء۔

۱۳۰۔ **جامع القواعد**

از ابواللیث صدیقی، مرکزی اُردو بورڈ، لاہور، باراوّل، مارچ ۱۹۷۱ء۔

۱۳۱۔ **جامع القواعد**

از شمس العلما مولانا محمد حسین آزاد، سیکنڈری ایجوکیشن بورڈ، لاہور، باراوّل، ۱۹۵۷ء۔

۱۳۲۔ **جامع اللغات**

از عبدالمجید، ملک دین محمد اینڈ سنز، بلرروڈ، لاہور۔

۱۳۳۔ **جاوید نامہ**

از علامہ اقبال، فیروز سنز لمیٹڈ، طبع چہارم، نومبر ۱۹۵۹ء۔

۱۳۴۔ **جدید اُردو شاعری**

از پروفیسر عبدالقادر سروری، کتاب منزل، کشمیری بازار، لاہور، ۱۹۴۶ء۔

۱۳۵۔ **جدید تاریخ یورپ (جنرل ہسٹری) حصہ اوّل**

از پروفیسر ایم شمس الدین، نذر سنز، لاہور، طبع اوّل، ستمبر ۱۹۶۱ء۔

۱۳۶۔ **جدید شعرائے اُردو**

چیف ایڈیٹر: ڈاکٹر عبدالوحید، فیروز سنز لمیٹڈ، لاہور، طبع اوّل۔

۱۳۷۔ **جرأت، ان کا عہد اور عشقیہ شاعری**

از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، اُردو اکیڈمی سندھ، مشن روڈ، کراچی، پہلی بار، مئی ۱۹۵۲ء۔

۱۳۸۔ **جلجامشن کی داستان**

از ابن حنیف، معین الادب، لاہور، ۱۹۶۱ء۔

۱۳۹۔ **جمالیات کے تین نظریے**

از پروفیسر میاں محمد شریف، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل۔

۱۴۰۔ **جناب**

از محمد طفیل ادارہ فروغ اُردو، لاہور، باراوّل، فروری ۱۹۶۱ء۔

۱۴۱۔ **جنگ ہند پنجاب**

مصنفہ شاہ محمد، مرتبہ محمد آصف خاں، عزیز بک ڈپو، اُردو بازار، لاہور، طبع اوّل، دسمبر ۱۹۷۲ء۔

۱۴۲۔ **جنون وہوش**

از جوش ملسیانی، منشی گلاب سنگھ اینڈ سنز، نکلسن روڈ، دہلی، باراوّل۔

۱۴۳۔ **جواہر ادب**

مؤلفہ ڈاکٹر ظہور الدین احمد و ڈاکٹر ایم اے لطیف، لاہور آرٹ پریس، انارکلی، لاہور، برائے ویسٹ پاکستان ٹیکسٹ بک بورڈ، لاہور، پہلا ایڈیشن، اکتوبر ۱۹۶۷ء۔

۱۴۴۔ **جھاتیاں (پنجابی مضموناں دا مجموعہ)**

از شریف کنجاہی، الجدید، المنار مارکیٹ، لاہور۔

۱۴۵۔ **چانداور گدھا**

از فکر تونسوی، آئینہ ادب، چوک مینار، انارکلی، لاہور، پہلی بار، ۱۹۶۱ء۔

۱۴۶۔ **چاند چہرہ ستارہ آنکھیں**

از عبداللہ علیم، سیپ پبلی کیشنز، کراچی، طبع اوّل، جنوری ۱۹۷۴ء۔

۱۴۷۔ **چلتے ہو تو چین کو چلیے**

از ابن انشاء، مکتبہ دانیال، وکٹوریہ چیمبر نمبر ۲، وکٹوریہ روڈ، کراچی، طبع چہارم، مئی ۱۹۷۴ء۔

۱۴۸۔ **چند ہم عصر**

از ڈاکٹر مولوی عبدالحق، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، ترمیم و اضافہ شدہ ایڈیشن، نومبر ۱۹۵۹ء۔

۱۴۹۔ **چھان بین**

ازاثر لکھنوی، مطبوعہ سرفراز قومی پریس، لکھنؤ، طبع اوّل، جنوری ۱۹۵۰ء۔

۱۵۰۔ **چہرے**

ازمسعود مفتی، ناشر: اقراء ۲۲-فیروز پور روڈ، لاہور، طبع دوم، مئی ۱۹۷۵ء۔

۱۵۱۔ **حالات و کافیاں مادھو لال حسین**

ایڈیٹر ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ، شرح از ایم حبیب اللہ فاروقی، تاج بک ڈپو، اُردو بازار، لاہور، بار دوم۔

۱۵۲۔ **حسیات**

ازظفر علی خاں، مکتبہ کارواں، کچہری روڈ، لاہور۔

۱۵۳۔ **حوائق البلاغت**

ترجمہ ازمولوی امام بخش صہبائی، مطبع منشی نولکشور، لکھنؤ۔

۱۵۴۔ **حرف بشاش**

ازنذیر احمد شیخ، آئینہ ادب، انارکلی، لاہور، بار اوّل ۱۹۶۵ء۔

۱۵۵۔ **حرف وحکایت**

ازجوش ملیح آبادی، مکتبہ اُردو، لاہور، طبع سوم، جولائی ۱۹۴۳ء۔

۱۵۶۔ **حکایات پنجاب**

حصہ اوّل، مرتبہ آر۔سی ٹمپل، مترجم میاں عبدالرشید، مجلس ترقی ادب، لاہور، بار اوّل۔

۱۵۷۔ **حکمائے اسلام (حصہ اوّل)**

ازمولانا عبدالسلام ندوی، سلسلہ دارالمصنفین، اعظم گڑھ، ۱۹۵۳ء۔

۱۵۸۔ **خطوط غالب (جلد اوّل ودوم)**

مرتبہ غلام رسول مہر، کتاب منزل، لاہور، بار اوّل۔

۱۵۹۔ **خیالستان**

ازسیّد سجاد حیدر (یلدرم)، حاجی فرمان علی اینڈ سنز، اُردو بازار، لاہور۔

۱۶۰۔ **داستان اُردو**

ازنصیر حسین خیال، ادارہ اشاعت اُردو، حیدرآباد دکن۔

۱۶۱۔ **داستان تاریخ اُردو**

ازحامد حسن قادری، ناشر لکشمی نرائن اگروال، تاجر کتب، آگرہ، دوسرا ایڈیشن ۱۹۵۷ء۔

۱۶۲۔ **داستان فلسفہ (حصہ اوّل)**

از ول ڈیوران، ترجمہ: سیّد عابد علی عابد، مکتبہ اُردو، لاہور، جلد دوم (ول ڈیوران کی ''دی سٹوری آف فلاسفی'' کا اُردو ترجمہ) ازسیّد عابد علی عابد، مکتبہ اُردو، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۵۹ء۔

۱۶۳۔ **داغ**

ازتمکین کاظمی، آئینہ ادب، چوک مینار، انارکلی، لاہور، باراوّل، ۱۹۶۰ء۔

۱۶۴۔ **دریائے لطافت**

ازسیّد انشااللہ خاں انشا، مترجم عبدالرؤف عروج، آفتاب اکیڈمی، اُردو بازار، موہن روڈ کراچی نمبر۱، باراوّل ۱۹۶۲ء۔

۱۶۵۔ **دست صبا**

ازفیض احمد فیض، مکتبہ کارواں، کچہری روڈ، لاہور، پانچویں بار، نومبر ۱۹۶۲ء۔

۱۶۶۔ **دستنبو**

ازمیرزا اسداللہ خاں غالب، باہتمام عبدالشکور احسن، مطبوعات مجلس یادگار غالب، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۶۹ء۔

۱۶۷۔ **دشت وفا**

ازاحمد ندیم قاسمی، کتاب نما، انارکلی، لاہور، اشاعت دوم نومبر ۱۹۶۴ء۔

۱۶۸۔ **دلی کا پھیرا**

ازملا واحدی دہلوی، دفتر نظام المشائخ، جیکب لائنز، کراچی۔

۱۶۹۔ **دلی کا دبستان شاعری**

ازڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، طبع اوّل، ۱۹۴۹ء۔

۱۷۰۔ **دنیا کی کہانی**

ازمحمد مجیب بی۔اے آکسن، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی، طبع دوم،۱۹۵۲ء۔

۱۷۱۔ **دوآتشہ**

مؤلفہ شیخ غلام محی الدین، لاہور پرنٹنگ پریس، لاہور، باراوّل،۱۹۲۴ء۔

۱۷۲۔ **دورحاضراوراُردوغزل گوئی**

ازعندلیب شادانی، شیخ غلام علی اینڈسنز، لاہور،طبع اوّل۔

۱۷۳۔ **دیوان اُردوخواجہ میر درد**

ترتیب ومقدمہ جناب عبدالباری آسی، اُردواکیڈمی سندھ، بندرروڈ، کراچی، پہلا پاکستانی ایڈیشن، اکتوبر۱۹۵۱ء۔

۱۷۴۔ **دیوان حالی**

ازشمس العلماء خواجہ الطاف حسین حالی پانی پتی مرحوم، ایم فرمان علی بک سیلر، بیرون موری دروازہ، موہن لعل روڈ، لاہور، بار اوّل، نیوایڈیشن۔

۱۷۵۔ **دیوان خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی**

ازروئی نسخہ قدسی، کتاب خانہ ابن سینا ایران۔

۱۷۶۔ **دیوان رشید یاسمی بامقدمہ محمد امین ریاحی**

ازانتشارات کتاب فروشی ابن سینا، تہران، چاپ اوّل، مہر۱۳۳۴خورشیدی۔

۱۷۷۔ **دیوان سودا**

انتخاب ازڈاکٹر وحید قریشی، بک لینڈ، دی مال، لاہور، باراوّل،۱۹۵۷ء۔

۱۷۸۔ **دیوان غالب**

ازمرزااسداللہ خان غالب بہ تحقیق متن وترتیب ازحامد علی خان، مطبوعات مجلس یادگارغالب، پنجاب یونیورسٹی۱۹۶۹ء۔

۱۷۹۔ **ذوق سوانح اورانقد**

ازڈاکٹر تنویراحمد علوی، مجلس ترقی ادب،۲-کلب روڈ، لاہور،طبع اوّل، دسمبر۱۹۶۳ء۔

۱۸۰۔ **ذہن انسانی**

از گلبرٹ ہائٹ، مترجم محمد صفدر، یونیورسٹی بک ایجنسی، لاہور۔

۱۸۱۔ **راہ ورسم منزلہا**

از عبدالمجید سالک، الجدید المینار مارکیٹ، چوک انارکلی، لاہور۔

۱۸۲۔ **رباعیات انیس**

مرتبہ عمر فیضی، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔

۱۸۳۔ **رباعیات باباطاہر**

شائع کردہ ملک نذیر احمد، لاہور۔

۱۸۴۔ **رباعیات حکیم عمر خیام**

مشرحہ جناب مولوی حافظ جلال الدین احمد جعفری زینبی، تاج بک ڈپو، اُردو بازار، لاہور، باراوّل۔

۱۸۵۔ **رقعات اکبر**

مرتبہ محمد نصیر ہمایوں، قومی کتب خانہ، لاہور، دوسری بار، ۱۹۴۷ء۔

۱۸۶۔ **رمز و کنایات**

از فراق گورکھ پوری، سنگم پبلشنگ ہاؤس، الٰہ آباد، ۱۹۴۷ء۔

۱۸۷۔ **رنگ وآہنگ**

از ادیب سہارنپوری، مطبوعہ کلیم پریس، کراچی، باراوّل، اگست ۱۹۵۱ء۔

۱۸۸۔ **راویات فلسفہ**

از علی عباس جلال پوری، المثال، نیپئر روڈ، لاہور، طبع اوّل، دسمبر ۱۹۶۹ء۔

۱۸۹۔ **روایت اور بغاوت**

از سیّد احتشام حسین، ادارہ اشاعت اُردو، عابد روڈ، حیدرآباد دکن، طبع اوّل، ۱۹۴۷ء۔

۱۹۰۔ **روایت کی اہمیت**

از ڈاکٹر عبادت بریلوی، انجمن ترقی اُردو پاکستان، اُردو روڈ، کراچی، باراوّل، ۱۹۵۳ء۔

۱۹۱۔ **روپ**
از فراق گورکھ پوری، سنگم پبلشنگ ہاؤس، الٰہ آباد۔

۱۹۲۔ **روح کلام غالب**
مصنفہ مرزا عزیز بیگ المتخلص بہ مرزا سہارنپوری، نظامی پریس، بدایوں، ۱۹۱۵ء۔

۱۹۳۔ **رودکوثر**
از ڈاکٹر شیخ محمد اکرام، فیروز سنز لمیٹڈ، چوتھا ایڈیشن، ۱۹۶۸ء۔

۱۹۴۔ **ریاض ادب (حصہ اوّل)**
مرتبہ ڈاکٹر محمد صادق وسیّد عابد علی عابد، پنجاب یونیورسٹی پریس، لاہور، ستمبر ۱۹۶۳ء۔

۱۹۵۔ **سات سمندر پار**
از اختر ریاض الدین احمد، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، دی مال روڈ، لاہور، طبع دوم اگست ۱۹۶۴ء۔

۱۹۶۔ **زندان نامہ**
از فیض احمد فیض، مکتبہ کارواں، لاہور، ۱۹۵۶ء۔

۱۹۷۔ **سب رس**
از ملا وجہی، مقدمہ ڈاکٹر سیّد عبداللہ، لاہور اکیڈمی، سرکلر روڈ، لاہور، طبع اوّل، نومبر ۱۹۶۴ء۔

۱۹۸۔ **سب رس**
از ملا وجہی مرتبہ مولوی عبدالحق، انجمن ترقی اُردو، طبع ثانی ۱۹۵۳ء۔

۱۹۹۔ **سب رس پر ایک نظر**
از ڈاکٹر سہیل بخاری، آزاد بک ڈپو، اُردو بازار، لاہور، مئی ۱۹۶۷ء۔

۲۰۰۔ **سخن دان پارس**
از مولوی محمد حسین آزاد، دارالاشاعت پنجاب، لاہور، ۱۸۹۸ء۔

۲۰۱۔ **سر سیّد احمد خاں اور ان کے نامور رفقاء کی نثر کا فکری اور فنی جائزہ**
از سیّد عبداللہ، مکتبہ کارواں، کچہری روڈ، لاہور، دوسری بار ۱۹۶۵ء۔

۲۰۲۔ **سرگزشت الفاظ**

از احمد دین بی اے، مطبع کریمی، لاہور، بار اوّل۔

۲۰۳۔ **سرو چراغاں**

از جمیل ملک، گوشۂ ادب، چوک انارکلی، لاہور، ۱۹۵۷ء۔

۲۰۴۔ **سرورِ زندگی**

از اصغر گونڈوی، الٰہ آباد، ۱۹۳۵ء۔

۲۰۵۔ **سریلی بانسری**

از آرزو لکھنوی، کتب خانہ تاج آفس، محمد علی روڈ، بمبئی، ۱۹۵۷ء۔

۲۰۶۔ **سریلے بول**

از محمد عظمت اللہ خاں، اُردو اکیڈمی سندھ، مشن روڈ، کراچی، پاکستان میں پہلی بار، ۱۹۵۹ء۔

۲۰۷۔ **سعادت یار خاں رنگین**

از ڈاکٹر صابر علی خاں، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۶ء۔

۲۰۸۔ **سفرنامہ ابن بطوطہ**

مترجم رئیس احمد جعفری، نفیس اکیڈمی بلاسس سٹریٹ، کراچی نمبر ا طبع اوّل، دسمبر ۱۹۶۱ء۔

۲۰۹۔ **سفرنامہ روم و مصر و شام**

از شبلی نعمانی باہتمام سیّد ظہور الحسن قومی پریس، دہلی، بار پنجم ۱۹۲۸ء۔

۲۱۰۔ **سقراط**

از مخدوم محمد اجمل، سلسلہ معمار فکر، سنگم پبلشرز لمیٹڈ، لاہور۔

۲۱۱۔ **سودا**

از شیخ چاند مرحوم، انجمن ترقی اُردو پاکستان، بابائے اُردو روڈ، کراچی، اشاعت ثانی ۱۹۶۳ء۔

۲۱۲۔ **سودا کی قصیدہ نگاری**

از بشیر الدین احمد ایم اے، خدمت لمیٹڈ، شاہ عالم مارکیٹ، لاہور، دوسرا ایڈیشن، دسمبر ۱۹۵۶ء۔

۲۱۳۔ **سوز و ساز**

از ابوالاثر حفیظ جالندھری، مجلس اُردو، لاہور، ترتیب دوم۔

۲۱۴۔ **سیاسی نظریے**

ترجمہ از ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، حالی پبلشنگ ہاؤس، نقش اوّل، ستمبر ۱۹۴۶ء۔

۲۱۵۔ **سیّدالمصنفین (جلد اوّل)**

محمد یحییٰ تنہا بی اے علیگ، دارالاشاعت، غازی آباد، بار اوّل، ۱۹۲۴ء۔

۲۱۶۔ **شب نگار بندان**

از سیّد عابد علی عابد، مکتبہ اُردو، لاہور، طبع اوّل، فروری ۱۹۵۵ء۔

۲۱۷۔ **شعرالعجم (حصہ اوّل)**

از شمس العلماء علامہ شبلی نعمانی مرحوم، ایم فرمان علی اینڈ سنز، اُردو بازار، لاہور۔

(حصہ دوم)

از شبلی نعمانی، ناشر ملک نذیر احمد، پروپرائٹر تاج بک ڈپو، لاہور۔

(حصہ چہارم)

از مولانا شبلی نعمانی باہتمام مولوی مسعود علی ندوی، مطبع معارف پریس، اعظم گڑھ، ۱۹۵۱ء۔

(حصہ پنجم)

از علامہ شبلی نعمانی، سلسلہ دارالمصنفین، ۱۱ مطبع معارف، اعظم گڑھ، طبع دوم، ۱۹۲۱ء۔

۲۱۸۔ **شعرالعجم فی الہند**

از شیخ اکرام الحق، شعبہ اشاعت الاکرام، نشتر روڈ، ملتان، طبع اوّل، ۱۹۶۱ء۔

۲۱۹۔ **شعرائے اُردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن**

از ڈاکٹر عبداللہ، مکتبہ جدید، لاہور، اشاعت اوّل، ستمبر ۱۹۵۲ء۔

۲۲۰۔ **شعرائے بزرگ ایران**

از قرن سوم تا لیمہ قرن پنجم از ہوشنگ مستوفی، چاپ خانہ فردوسی، تہران۔

۲۲۱۔ **شعروادب فارسی**

اززین العابدین موتمن بسرمایہ کتاب خانہ ابن سینا و بنگاہ مطبوعاتی افشاری چاپ خانہ تابش، تہران، لالہ زار۔

۲۲۲۔ **شعلہ ساز**

ازفراق گورکھپوری، مکتبہ اُردو، لاہور، ۱۹۴۵ء۔

۲۲۳۔ **شعلہ طور**

ازجگر مرادآبادی، ادارہ فروغ اُردو، لاہور، پاکستان میں باردوم۔

۲۲۴۔ **شلوک فرید**

ایڈیٹر: چودھری محمد افضل خاں، میاں مولا بخش کشتہ اینڈ سنز، ۴۔ ٹمپل روڈ، لاہور۔

۲۲۵۔ **شہرت کی خاطر**

ازنظیر صدیقی، پاک کتاب گھر، ۳۹۔ پٹواٹولی، ڈھاکہ نمبر ۱، پہلی اشاعت، اپریل ۱۹۶۱ء۔

۲۲۶۔ **شیش محل**

ازشوکت تھانوی، اُردو بک سٹال، لوہاری دروازہ، لاہور۔

۲۲۷۔ **صحافت پاکستان و ہند میں**

ازڈاکٹر عبدالسلام خورشید، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اوّل، جون ۱۹۶۳ء۔

۲۲۸۔ **صد پارہ دل**

ازخواجہ دل محمد، خواجہ بک ڈپو، اُردو بازار، لاہور، بار چہارم، ۱۹۵۸ء۔

۲۲۹۔ **صلیب غم**

ازعارف عبدالمتین، جدید ناشرین، اُردو بازار، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۵ء۔

۲۳۰۔ **ضرب کلیم**

ازعلامہ اقبال، فیروز سنز لمیٹڈ، طبع دوازدہم، جولائی ۱۹۶۵ء۔

۲۳۱۔ **طلسم خیال**

ازکرشن چندر، مکتبہ اُردو، لاہور، طبع چہارم۔

۲۳۲۔ **طنزیات ومضحکات**

از رشید احمد صدیقی، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء۔

۲۳۳۔ **عظمت آدم**

از ظہیر کاشمیری، نیا ادارہ، لاہور، بار اوّل، ۱۹۵۵ء۔

۲۳۴۔ **عمرانیات**

از ارشد رضوی، کفایت اکیڈمی، بندر روڈ، کراچی، بار دوم، مارچ ۱۹۶۷ء۔

۲۳۵۔ **عمرانی افکار**

از ارشد رضوی، کفایت اکیڈمی، کراچی، بار اوّل، ۱۹۶۶ء۔

۲۳۶۔ **علم الکلام اور الکلام**

از شبلی نعمانی، سعید پبلشنگ ہاؤس، کراچی، طبع اوّل، ۱۹۶۴ء۔

۲۳۷۔ **علم کے نئے اُفق**

از سی ای ایم جوڈ، مترجم سیّد قاسم محمود، مکتبہ جدید، انارکلی، لاہور، بار اوّل، ۱۹۵۷ء۔

۲۳۸۔ **غزل اور متغزلین**

از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، اُردو مرکز، گنپت روڈ، لاہور، بار اوّل، دسمبر ۱۹۵۴ء۔

۲۳۹۔ **غزل اور مطالعہ غزل**

از ڈاکٹر عبادت بریلوی، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، ستمبر ۱۹۵۵ء۔

۲۴۰۔ **غزل ہائے حافظ**

سازمان کتاب ہائے جیبی، تہران، ۱۳۴۱، خورشیدی۔

۲۴۱۔ **غزلیں دوہے گیت**

از جمیل الدین عالی، مکتبہ نیا دور، کراچی، مئی ۱۹۵۷ء۔

۲۴۲۔ **فرہنگ آنندراج**

تالیف محمد پادشاہ متخلص بہ شاد زیر نظر میر دبیر سیاقی، از اشارات کتاب خانہ خیام، چاپ خانہ حیدری، تہران، ۱۳۳۵، ۱۳۳۶

خورشیدی۔

۲۴۳۔ **فرہنگ ادبیات فارسی دری**

از دکتر زہرای خانلری ''کیا''، انتشارات بنیاد فرہنگ، ایران۔

۲۴۴۔ **فرہنگ عامرہ**

از محمد عبداللہ خاں خویشگی، مطبوعہ ٹائمز پریس، صدر کراچی، اشاعت چہارم، جون ۱۹۵۷ء۔

۲۴۵۔ **فرہنگ معاشیات**

مرتبہ سیّد قاسم محمود، شیش محل کتاب گھر، شیش محل روڈ، لاہور نمبر۲، بار اوّل، جون ۱۹۶۰ء۔

۲۴۶۔ **فرہنگ یک جلدی**

فارسی انگلیسی حییم، کتاب فروشی بروحیم، تہران۔

۲۴۷۔ **فسانۂ عجائب**

از رجب علی بیگ سرور، ترتیب و مقدمہ ڈاکٹر سیّد عبیداللہ خاں، سنگ میل پبلی کیشنز، چوک اُردو بازار، لاہور۔

۲۴۸۔ **فغان دہلی**

مرتبہ تفضّل حسین کوکب دہلوی، اکادمی پنجاب، ادبی دنیا منزل، لاہور، اکادمی ایڈیشن، طبع اوّل، جون ۱۹۵۴ء۔

۲۴۹۔ **فلسفہ جذبات**

از عبدالماجد بی اے، سلسلہ انجمن ترقی اُردو، دکن مطبع انسٹی ٹیوٹ، علی گڑھ، طبع دوم، ۱۳۴۸۔

۲۵۰۔ **فن افسانہ نگاری (ترمیم و اضافہ شدہ ایڈیشن)**

از وقار عظیم، اُردو مرکز، گنپت روڑ، لاہور، دوسرا ایڈیشن، ۱۹۶۱ء۔

۲۵۱۔ **فن اور فنکار**

از سیّد وقار عظیم، اُردو مرکز، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۶ء۔

۲۵۲۔ **فنون لطیفہ اور انسان**

تصنیف ارون ایڈمن، ترجمہ سیّد عابد علی عابد، مقبول اکیڈمی، ۴-اے شاہ عالم مارکیٹ، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۴ء۔

۲۵۳۔ **فیروز اللغات اُردو جامع**

ازالحاج مولوی فیروزالدین، فیروز سنز، لاہور، نیا ایڈیشن، بیسویں بار، ۱۹۶۴ء۔

۲۵۴۔ **فیروز اللغات عربی اُردو**

فیروز سنز لمیٹڈ، پہلی بار ۱۹۶۸ء۔

۲۵۵۔ **فیضانِ اقبال**

مرتبہ شورش کاشمیری، مطبوعات، چٹان، لاہور، اپریل ۱۹۶۸ء۔

۲۵۶۔ **قصائد خاقانی مع شرح وحواشی**

ازسیّد عابد علی عابد، ویسٹ پاکستان پبلشنگ کمپنی، اُردو بازار، لاہور، بار اوّل۔

۲۵۷۔ **قصرِ شیریں**

ازسیّد عبدالحمید عدم، مکتبہ ماحول، کراچی، دوسری بار، فروری ۱۹۶۰ء۔

۲۵۸۔ **قطعات، رباعیات، ترکیب بند، ترجیع بند مخمس**

ازمرزا اسداللہ خاں غالب، باہتمام غلام رسول مہر، مطبوعات مجلس یادگار غالب، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، ۱۹۶۹ء۔

۲۵۹۔ **قواعدِ اُردو**

از ڈاکٹر مولوی عبدالحق، لاہور اکیڈمی، سرکلر روڈ، لاہور، طبع جدید ۱۹۵۸ء۔

۲۶۰۔ **قواعدِ زبانِ اُردو**

مشہور بہ رسالہ گل کرسٹ، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور۔

۲۶۱۔ **قول وقرار**

ازعبدالحمید عدم، ادارہ فروغ اُردو، لاہور، ۱۹۵۲ء۔

۲۶۲۔ **قیوم نظر**

از ریاض احمد، اُردو بک سٹال، انارکلی، لاہور۔

۲۶۳۔ **کاروانِ ادب**

مرتبہ ڈاکٹر اے وحید، فیروز سنز، لاہور، ۱۹۵۸ء۔

۲۶۴۔ **کاشف الحقائق (جلد اوّل ودوم)**

از سیّد امداد امام اثر، مکتبہ معین الادب، اُردو بازار، لاہور، طبع دوم، جنوری ۱۹۵۶ء۔

۲۶۵۔ **کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم**

تالیف شمس الدین محمد بن قیس الرازی بسعی و اہتمام پرفسور ادوارد برون بہ تصحیح مرزا محمد بن عبدالوہاب قزوینی، مطبع کاثولیکیہ آباء یسوعیین، بیروت، ۱۹۰۹ء۔

۲۶۶۔ **کتابیں جنھوں نے دنیا بدل ڈالی**

از رابرٹ بی ڈاؤنز، ترجمہ غلام رسول مہر، شیخ غلام علی اینڈ سنز، کشمیری بازار، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۱ء۔

۲۶۷۔ **کلاسیکیت اور رومانیت**

مرتبہ یوسف زاہد، مکتبہ علم، بھوانہ بازار، لائل پور، باراوّل ۱۹۶۷ء۔

۲۶۸۔ **کلیات حسرت (موہانی)**

از مولانا فضل الحسن حسرت موہانی، شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، بار چہارم، ۱۹۶۸ء۔

۲۶۹۔ **کلیات دیوان حکیم نظامی گنجہ ای**

موسسہ چاپ وانتشارات امیر کبیر، ایران، فروزدین ۱۳۴۱۔

۲۷۰۔ **کلیات شیخ سعدی با تصحیح کامل**

جناب آقائی محمد علی فروغی، کتاب فروشی و چاپ خانہ محمد علی علمی، طہران ۱۳۳۸۔

۲۷۱۔ **کلیات ظفر (جلد اوّل)**

از ابوالظفر سراج الدین بہادر شاہ، سنگ میل پبلی کیشنز، چوک اُردو بازار، لاہور، جون ۱۹۶۸ء۔

۲۷۲۔ **کلیات غالب (فارسی) (جلد اوّل)**

از مرزا اسداللہ خاں غالب، مرتبہ سیّد مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اوّل، جون ۱۹۶۷ء۔

۲۷۳۔ **کلیات فیضی**

مرتبہ اے۔ ڈی، ارشد، ادارہ تحقیقات پاکستان، دانش گاہ پنجاب، لاہور، چاپ اوّل، مئی ۱۹۶۷ء۔

۲۷۴۔ **کلیاتِ مومن مع مقدمہ**

از ڈاکٹر عبادت بریلوی، کتابی دنیا، کراچی، لاہور۔

۲۷۵۔ **کلیاتِ نظیر**

مرتبہ مولانا عبدالباری صاحب آسی، شائع کردہ مطبع تیج کمار وارث، نولکشور پریس لکھنؤ، طبع یازدہم، جون ۱۹۵۱ء۔

۲۷۶۔ **کیفیہ**

از برجموہن دتاتریہ کیفی، انجمن ترقی اُردو پاکستان، کراچی، بار دوم، ۱۹۵۰ء۔

۲۷۷۔ **گلزارِ معانی**

زیرِ نگرانی خواجہ دل محمد ایم اے، خواجہ بک ڈپو، اُردو بازار، لاہور، بار اوّل۔

۲۷۸۔ **گلکدہ**

از عزیز لکھنوی، صدیقی بک ڈپو، لکھنؤ، ۱۹۳۶ء۔

۲۷۹۔ **گلشنِ بے خار**

از مصطفیٰ خاں شیفتہ، مطبع نامی منشی نولکشور، لکھنؤ، اکتوبر ۱۸۷۴ء۔

۲۸۰۔ **گلِ مغفرت**

از حیدر بخش حیدری مع مقدمہ از ڈاکٹر ناظر حسن زیدی، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۶۵ء۔

۲۸۱۔ **گنجِ سخن (جلد اوّل)**

از ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا، ناشر ابن سینا سازمان چاپ و بخش کتاب، تہران، چاپ دوم، ۱۳۳۹۔

(جلد دوم) از ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا، ناشر ابن سینا سازمان چاپ و بخش کتاب، تہران، چاپ دوم، ۱۳۴۰۔

(جلد سوم) از ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا، ناشر ابن سینا سازمان چاپ و بخش کتاب، تہران، چاپ دوم، ۱۳۴۰۔

۲۸۲۔ **گنجینۂ گوہر**

از شاہد احمد دہلوی، مکتبہ نیا دور، کراچی نمبر ۵، بار اوّل، ۱۹۶۲ء۔

۲۸۳۔ **لبیک**

از ممتاز مفتی، التحریر، کبیر سٹریٹ، اُردو بازار، لاہور، طبع اوّل، مارچ ۱۹۷۵ء۔

۲۸۴۔ **لسان الغیب حافظ شیرازی**

مرتبہ پژمان بختیاری، کتاب خانہ ابن سینا، ایران، چاپ ششم۔

۲۸۵۔ **لغات کشوری**

از سیّد تصدق حسین، مطبع منشی تیج کمار وارث، نولکشور پریس لکھنؤ، انیسواں ایڈیشن، ۱۹۵۲ء۔

۲۸۶۔ **لغت اُردو**

از مرزا مقبول بیگ بدخشانی، مرکزی اُردو بورڈ، گلبرگ، لاہور، باراوّل، جولائی ۱۹۶۹ء۔

۲۸۷۔ **لکھنؤ کا دبستان شاعری**

از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، اُردو مرکز، لاہور، طبع ثانی، اکتوبر ۱۹۵۵ء۔

۲۸۸۔ **لندن کی ایک رات**

از سجاد ظہیر، نیا ادارہ، ۱۵-سرکلر روڈ، لاہور۔

۲۸۹۔ **ماورا**

از ن۔م۔راشد، مکتبہ اُردو، لاہور، طبع سوم، فروری ۱۹۵۳ء۔

۲۹۰۔ **مباحث**

از ڈاکٹر سیّد عبداللہ، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل، فروری ۱۹۶۵ء۔

۲۹۱۔ **مبادیات فن مباحثہ**

از ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، مکتبہ رشیدیہ لمیٹڈ، ۳۲-اے، شاہ عالم مارکیٹ، لاہور، طبع اوّل،

۲۹۲۔ **مبادیات نفسیات**

از سیّد کرامت حسین جعفری، ایم آر برادرز ایجوکیشنل پبلشرز، اُردو بازار، لاہور، ۱۹۷۳ء۔

۲۹۳۔ **متاع ادب**

از اظہر زیدی، مکتبہ میری لائبریری، چوک مینار، لاہور، باراوّل، جنوری ۱۹۶۵ء۔

۲۹۴۔ **متاع لوح و قلم**

از فیض احمد فیض، مکتبہ دانیال وکٹوریہ چیمبرز، عبداللہ ہارون روڈ، کراچی، دسمبر ۱۹۷۳ء۔

۲۹۵۔ **مثنویاتِ حالی**
از خواجہ الطاف حسین حالی مع مقدمہ مرتضیٰ حسین فاضل، شیخ مبارک علی، ناشر و تاجر کتب، اندرون لوہاری دروازہ، لاہور، اشاعت اوّل، نومبر ۱۹۶۶ء۔

۲۹۶۔ **مثنوی سحر البیان**
از میر حسن دہلوی، مکتبہ معین الادب، اُردو بازار، لاہور۔

۲۹۷۔ **مثنوی گلزار نسیم**
از پنڈت دیا شنکر نسیم، حاجی فرمان علی اینڈ سنز، اُردو بازار، لاہور۔

۲۹۸۔ **مجاز ایک آہنگ**
مرتبہ صہبا لکھنوی، مکتبہ افکار، رابسن روڈ، کراچی، پہلی بار، اگست ۱۹۵۸ء۔

۲۹۹۔ **مجموعہ نثر غالب اُردو**
مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اوّل، نومبر ۱۹۶۷ء۔

۳۰۰۔ **مجموعہ نغز**
از حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ المتخلص بہ قاسم، مرتبہ محمود شیرانی، سلسلہ نشریات، کلیہ پنجاب، لاہور، ۱۹۳۳ء۔

۳۰۱۔ **مجنوں و لیلیٰ**
از امیر خسرو دہلوی، متن علمی و انتقادی و مقدمہ از طاہر احمد اوغلی محرم اوف، اکادمی علوم، سلسلہ آثار ادبی ملل خاور، ادارہ انتشارات دانش میسکو، ۱۹۶۵ء۔

۳۰۲۔ **مختصر تاریخ ادب اُردو**
از ڈاکٹر سیّد اعجاز حسین، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی۔

۳۰۳۔ **مختصر تاریخ ادب فارسی و تذکرہ شعراء و مصنفین**
از عظیم الحق جنیدی و محمد طاہر فاروقی، یونیورسٹی بک ایجنسی، کابلی گیٹ، پشاور۔

۳۰۴۔ **مذہب و شاعری**
از ڈاکٹر اعجاز حسین، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، پہلی بار، جنوری ۱۹۵۵ء۔

۳۰۵۔ **مرثیہ نگاری اور میر انیس**

ازمحمد احسن فاروقی، اُردو اکیڈمی، لوہاری دروازہ، لاہور۔

۳۰۶۔ **مردم دیدہ از چراغ حسن حسرت کاشمیری**

دارالاشاعت پنجاب، لاہور، بار اوّل، ۱۹۳۹ء۔

۳۰۷۔ **مسدس حالی (مسدس مدو جزر اسلام)**

مولانا الطاف حسین حالی، تاج کمپنی، لاہور۔

۳۰۸۔ **مسرت کی تلاش**

از ڈاکٹر وزیر آغا، اکادمی پنجاب، ادبی منزل، لاہور، بار دوم، جون ۱۹۵۸ء۔

۳۰۹۔ **مشاہیر اسلام**

ازعباد اللہ اختر، ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل، ۱۹۵۸ء۔

۳۱۰۔ **مصباح القواعد (صرف)**

از فتح محمد جالندھری، عشرت پبلشنگ ہاؤس، ہسپتال روڈ، انارکلی، لاہور۔

۳۱۱۔ **مصباح القواعد (حصہ نحو)**

ازمولوی فتح محمد جالندھری، تاج بک ڈپو، اُردو بازار، لاہور، بار دوم۔

۳۱۲۔ **مصحفی اور ان کا کلام**

از ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، شیخ مبارک علی، تاجر کتب، اندرون لوہاری گیٹ، لاہور۔

۳۱۳۔ **مضامین حسرت**

از چراغ حسن حسرت، مکتبہ کارواں، ایبک روڈ، انارکلی، لاہور۔

۳۱۴۔ **مضامین شرر (جلد ہفتم)**

ازمولانا مولوی محمد عبدالحلیم صاحب شرر لکھنوی، ناشر سیّد مبارک علی شاہ گیلانی، مزنگ، لاہور۔

۳۱۵۔ **مضامین فرحت (حصہ اوّل)**

ازمرزا فرحت اللہ بیگ، انارکلی کتاب گھر، لاہور۔

۳۱۶۔ **معرکہ چکبست وشرر**

مؤلفہ میرزا محمد شفیع شیرازی، مطبع منشی نولکشور، لکھنؤ، باردوم،۱۹۴۲ء۔

۳۱۷۔ **معیار**

از ممتاز شیریں، نیاادارہ، سرکلر روڈ، لاہور، باراوّل،۱۹۶۳ء۔

۳۱۸۔ **معیارادب**

از ڈاکٹر شوکت سبزواری، مکتبہ اسلوب، ناظم آباد، کراچی، اشاعت اوّل ۱۹۶۱ء۔

۳۱۹۔ **مغربی شعریات**

از محمد ہادی حسین، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل، مارچ ۱۹۶۸ء۔

۳۲۰۔ **مقالات سرسیّد (حصہ دوم) (تفسیری مضامین)**

مرتبہ مولانا محمد اسماعیل پانی پتی، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور۔

۳۲۱۔ **مقالات سرسیّد (حصہ سوم) (فلسفیانہ مضامین)**

مرتبہ مولانا محمد اسماعیل پانی پتی، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور۔

۳۲۲۔ **مقالات سرسیّد (حصہ پنجم) (اخلاقی واصلاحی مضامین)**

مرتبہ مولانا محمد اسماعیل پانی پتی، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور۔

۳۲۳۔ **مقالات شبلی (تنقیدی) (جلد چہارم)**

مرتبہ سیّد سلیمان ندوی، سلسلہ دارالمصنفین، اعظم گڑھ، طبع سوم ۱۹۵۶ء۔

۳۲۴۔ **مقالات شبلی**

از مولانا شبلی نعمانی، ناشر ایم ثناء اللہ خاں اینڈ سنز، ۲۱-ریلوے روڈ، لاہور، باراوّل۔

۳۲۵۔ **مقامات اقبال**

از سیّد عبداللہ، ناشرین، لاہور، طبع اوّل، جولائی ۱۹۵۹ء۔

۳۲۶۔ **مقدمہ شعروشاعری**

از خواجہ الطاف حسین حالی مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، مکتبہ جدید، لاہور، پہلی بار ۱۹۵۳ء۔

۳۲۷۔ **مکاتیب حالی**

مرتبہ شیخ محمد اسماعیل پانی پتی، اُردو مرکز، گنپت روڈ، لاہور، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، پہلی بار، اگست ۱۹۵۰ء۔

۳۲۸۔ **مکاتیب شبلی**

مرتبہ سیّد سلیمان ندوی، دارالمصنفین، اعظم گڑھ۔

۳۲۹۔ **منتخب اُردو ڈرامے**

مرتبہ کمال احمد رضوی، سلسلہ مطبوعات نمبر ۳۶۱، کتاب منزل، لاہور، ۱۹۶۰ء۔

۳۳۰۔ **منطق استخراجیہ**

از کرامت حسین، ایم آر برادرز ایجوکیشنل پبلشرز، اُردو بازار، لاہور۔

۳۳۱۔ **منطق استقرائیہ**

از کرامت حسین، ایم آر برادرز ایجوکیشنل پبلشرز، اُردو بازار، لاہور۔

۳۳۲۔ **موزلۂ انیس و دبیر**

شبلی نعمانی، مطبع روٹری پرنٹنگ پریس، بفرمائش شیخ مبارک علی، تاجر کتب، لاہور۔

۳۳۳۔ **موج کوثر**

از شیخ محمد اکرام، فیروز سنز لمیٹڈ، آٹھویں بار، ۱۹۶۸ء۔

۳۳۴۔ **مولوی نذیر احمد دہلوی احوال وآثار**

از ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل، نومبر ۱۹۷۱ء۔

۳۳۵۔ **میرا جی کے گیت**

از میرا جی، مکتبہ اُردو، لاہور، پہلی بار۔

۳۳۶۔ **میر امن سے عبدالحق تک**

از سیّد عبداللہ، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور، طبع اوّل، مئی ۱۹۶۵ء۔

۳۳۷۔ **میر امن کی باغ و بہار کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ**

مکتبہ میری لائبریری، لاہور نمبر ۲، ۱۹۶۸ء۔

۳۳۸۔ **میر حسن اور خاندان کے دوسرے شعرا**
از محمود فاروقی، مکتبہ جدید، انار کلی، لاہور، بار اوّل، ۱۹۵۶ء۔

۳۳۹۔ **میرے بہترین افسانے**
از منشی پریم چند، انار کلی کتاب گھر، لاہور، ۱۹۵۷ء۔

۳۴۰۔ **میرے زمانے کی دلی**
از ملا واحد دہلوی (نقش ثانی اضافہ شدہ)، دفتر نظام المشائخ، جیکب لائنز، کراچی۔

۳۴۱۔ **میزان**
از فیض احمد فیض، ناشرین، منہاس سٹریٹ، پیسہ اخبار، لاہور، طبع اوّل فروری ۱۹۶۲ء۔

۳۴۲۔ **میں ادیب کیسے بنا**
از میکسم گورکی ترجمہ حسن عسکری، الجدید، چابک سواران سٹریٹ، لاہور۔

۳۴۳۔ **نثر ریاض خیر آبادی**
مرتبہ عقیل احمد جعفری۔ نفیس اکیڈمی حیدر آباد دکن، طبع اوّل نومبر ۱۹۴۵ء۔

۳۴۴۔ **نسخہ ہائے وفا**
از ڈاکٹر محمد داؤد رہبر، اکادمی پنجاب ٹرسٹ، مال روڈ، لاہور۔

۳۴۵۔ **نشاط روح**
از اصغر گونڈوی، مرتبہ احسان احمد، اعظم گڑھ، ۱۹۲۵ء۔

۳۴۶۔ **نصاب دل**
از عدم، مکتبہ ادب جدید، ۱۵۔ پٹیالہ گراؤنڈ، میکلوڈ روڈ، لاہور، پہلی اشاعت، اکتوبر ۱۹۶۴ء۔

۳۴۷۔ **نفسیات**
از پروفیسر چوہدری عبدالقادر، مغربی پاکستان اُردو اکیڈمی، لاہور، طبع پہلی اشاعت، اکتوبر ۱۹۷۲ء۔

۳۴۸۔ **نقد ونظر**
از حامد حسن قادری، شاہ اینڈ کمپنی، پبلشرز حکیم وصی روڈ، آگرہ، ۱۹۴۲ء۔

۳۴۹۔ **نقش ونگار**
از جوش ملیح آبادی، کتب خانہ تاج، آفس محمد علی روڈ، بمبئی، ۱۹۴۴ء۔

۳۵۰۔ **نقلیات**
از میر بہادر علی حسینی مع مقدمہ از سیّد وقار عظیم، مجلس ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور۔

۳۵۱۔ **نقوش سلیمانی**
از سیّد سلیمان ندوی، مطبوعہ کلیم پریس، کراچی، مکتبہ شرق آرام باغ، کراچی۔

۳۵۲۔ **نکات سخن**
از سیّد فضل الحسن حسرت موہانی، الکتاب، آرام باغ روڈ، کراچی۔

۳۵۳۔ **نکلے تیری تلاش میں**
از مستنصر حسین تارڑ، التحریر، اُردو بازار، کبیر سٹریٹ، لاہور، نومبر ۱۹۷۴ء۔

۳۵۴۔ **نگارستان**
از ظفر علی خاں، مکتبہ کارواں، کچہری روڈ، لاہور، اگست ۱۹۶۳ء۔

۳۵۵۔ **نگاہ اور نقطے**
از سلیم احمد، جدید ناشرین، لاہور، طبع اوّل۔

۳۵۶۔ **نئی تحریریں (جلد اوّل)**
مرتبہ حلقہ ارباب ذوق، شاخ کراچی، ملک دین محمد اینڈ سنز، لاہور، کراچی۔

۳۵۷۔ **نئی قدریں**
از ممتاز حسین، ناشر افتخار علی چوہدری، استقلال پریس، لاہور، طبع اوّل دسمبر ۱۹۵۳ء۔

۳۵۸۔ **نئے اور پُرانے چراغ**
از آل احمد سرور، اُردو اکیڈمی سندھ، کراچی، بار سوم، اگست ۱۹۵۷ء۔

۳۵۹۔ **نیا ایرانی ادب (مع ترمیم واضافہ)**
از ڈاکٹر ظہور الدین احمد، یونیورسٹی بک ایجنسی، لاہور۔

۳۶۰۔ **واسوخت**

ازآغاحسن امانت مع مقدمہ از قیوم نظر، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۳۶۱۔ **وضع اصلاحات**

ازسیّد وحیدالدین سلیم، مطبع انسٹی ٹیوٹ علی گڑھ کالج، ۱۹۲۱ء۔

۳۶۲۔ **ہزارداستان (الف لیلہ کا اُردو ترجمہ)**

ازرتن ناتھ سرشار، تہذیب: وقارعظیم اور انتظار حسین، شیخ غلام علی اینڈ سنز، کشمیری بازار، لاہور، اشاعت اوّل ۱۹۶۲ء۔

۳۶۳۔ **ہفت گلشن**

مؤلفہ مظہر علی خاں ولا، مرتبہ ڈاکٹر عبادت بریلوی، سلسلۂ مطبوعات اُردو دنیا نمبر ۹، اُردو دنیا، کراچی نمبر ۱، ۱۹۶۴ء۔

۳۶۴۔ **ہماری داستانیں**

ازسیّد وقارعظیم، ادارہ فروغ اُردو، لاہور۔

۳۶۵۔ **ہماری شاعری**

ازسیّد مسعود حسن رضوی ادیب، رام کمار پریس، وارث نولکشور پریس لکھنؤ، طبع پنجم ۱۹۵۳ء۔

۳۶۶۔ **ہندوستان میں مشرقی تمدن کا آخری نمونہ (گزشتہ لکھنؤ)**

ازمولانا مولوی محمد عبدالحلیم صاحب شرر لکھنوی، ناشر سیّد مبارک علی شاہ گیلانی، مزنگ، لاہور۔

۳۶۷۔ **ہندوستانی لسانیات**

ازڈاکٹر محی الدین قادری زور، مکتبہ معین الادب، اُردو بازار، لاہور، طبع سوم، جنوری ۱۹۶۱ء۔

۳۶۸۔ **ہندوستانی لسانیات کا خاکہ**

ازجان بیمز، ترجمہ مع حواشی ومقدمہ ازسیّد احتشام حسین، دانش محل، امین الدولہ پارک لکھنؤ، بارسوم، جولائی ۱۹۶۳ء۔

۳۶۹۔ **ہیریاں دی کھان**

ازاُستاد محمد رمضان ہمدم، میاں مولا بخش کشتہ اینڈ سنز، ۴۔ ٹمپل روڈ، لاہور۔

۳۷۰۔ **یادایام**

ازمحمد عبدالرزاق کانپوری، عبدالحق اکیڈمی، اشاعت منزل، کوچہ عبدالحق، حیدرآباد دکن، دسمبر ۱۹۴۶ء۔

۳۷۱۔ **یادگارِ غالب**

از شمس العلماء مولانا الطاف حسین حالی مرحوم، حاجی فرمان علی بک سیلرز پبلشرز، اُردو بازار، لاہور نمبر۲۔

۳۷۲۔ **یادوں کی برات**

از جوش ملیح آبادی، جوش اکیڈمی کراچی، ۱۹۷۰ء۔

۳۷۳۔ **یورپ میں تحقیقی مطالعے**

از آغا افتخار حسین، مجلس ترقی ادب، لاہور، طبع اوّل، نومبر ۱۹۶۷ء۔

(ادبی رسائل کے خاص نمبر جن سے استفادہ کیا گیا)

۳۷۴۔ **افکار**

کراچی، سجاد ظہیر ایڈیشن۔

۳۷۵۔ **افکار**

کراچی، فیض نمبر۔

۳۷۶۔ **ساقی**

کراچی، شاہد احمد دہلوی نمبر، ۱۹۷۰ء۔

۳۷۷۔ **ماہِ نو**

انیس نمبر، اضافی شمارہ، ۱۹۷۲ء۔

۳۷۸۔ **نقوش**

لاہور، پطرس نمبر۔

۳۷۹۔ **نقوش**

لاہور، شخصیات نمبر۔

۳۸۰۔ **نقوش**

لاہور، طنز و مزاح نمبر، فروری ۱۹۵۹ء۔

۳۸۱۔ **نقوش**

لاہور، مکاتیب نمبر۔

۳۸۲۔ **نگار**

اصناف سخن نمبر، سالنامہ جنوری، فروری، ۱۹۵۷ء۔

۳۸۳۔ **نگار**

کراچی، مسائل ادب نمبر، سالنامہ ۱۹۶۸ء۔

(ادبی رسائل میں چھپے ہوئے چند خاص مضامین و مقالات جن سے استفادہ کیا گیا)

۳۸۴۔ **آرٹ میں تاثریت کی تحریک**

از امین الرحمٰن، مطبوعہ مخزن، لاہور، شمارہ فروری ۱۹۴۹ء۔

۳۸۵۔ **اُردو کا ایک ممتاز واسوخت**

از ڈاکٹر ملک اسماعیل خاں، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ ۱۱۵، دسمبر ۱۹۰۰ء۔

۳۸۶۔ **اُردو میں خاکہ نگاری**

از نثار احمد فاروق، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ ۷۵-۷۳، مئی ۱۹۵۹ء۔

۳۸۷۔ **افسانچے کا فن**

از سہیل بخاری، مطبوعہ ادبی دنیا، لاہور، دور پنجم، شمارہ یازدہم۔

۳۸۸۔ **انشائیہ نگاری**

از مشتاق قمر، مطبوعہ اوراق، لاہور، سالنامہ اپریل مئی ۱۹۷۵ء۔

۳۸۹۔ **حالی کی قطعہ نگاری**

از ڈاکٹر سیّد عبداللہ، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ ۸۳، اگست ۱۹۶۰ء۔

۳۹۰۔ **روح عصر**

از سیّد علی عباس جلال پوری، مطبوعہ فنون، لاہور، مئی جون ۱۹۶۵ء۔

۳۹۱۔ **زیروبنیات**

از کسریٰ منہاس، مطبوعہ نقوش، لاہور، خاص نمبر ۷۷-۷۸ء۔

۳۹۲۔ **سٹیج کی چند اہم اصطلاحات**

از منظر شہاب، مطبوعہ قند مردان، ڈراما نمبر، ۱۹۶۱ء۔

۳۹۳۔ **سودا کی مرثیہ نگاری**

از ڈاکٹر خلیق انجم، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ ۹۴، جولائی، ۱۹۶۲ء۔

۳۹۴۔ **سی حرفی معظم**

از افسر صدیقی، مطبوعہ سہ ماہی اُردو، کراچی، جلد ۴۲، شمارہ ۲، اپریل ۱۹۶۲ء۔

۳۹۵۔ **شہرآشوب**

از سیّد مسعود حسن رضوی ادیب، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ ۱۰۲، مئی ۱۹۶۵ء۔

۳۹۶۔ **عرفی شیرازی**

از سیّد عابد علی عابد، مطبوعہ ماہِ نو، کراچی، مئی ۱۹۵۳ء۔

۳۹۷۔ **غالب کی تصویر آفرینی**

از سیّد عبداللہ، مطبوعہ ماہ نو، کراچی، مارچ ۱۹۶۳ء۔

۳۹۸۔ **غالب کی جمالیات**

از سیّد علی عباس جلال پوری، مطبوعہ فنون، لاہور، شمارہ ۱۵۔

۳۹۹۔ **فورٹ ولیم کالج: ایک نزاعی مسئلہ**

از محمد عارف منان قریشی، مطبوعہ ماہ نو، کراچی، اکتوبر ۱۹۶۶ء۔

۴۰۰۔ **مطالعہ فلسفہ**

از سیّد علی عباس جلال پوری، مطبوعہ ادبی دنیا، لاہور، دور پنجم، شمارہ یازدہم۔

۴۰۱۔ **مکرم**

از نثار احمد فاروقی، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ-۱۱۵، دسمبر، ۱۹۷۰ء۔

۴۰۲۔ ناول اورافسانے سے پہلے اُردو میں قصہ نگاری
ازاختر انصاری، مطبوعہ نقوش، لاہور، شمارہ ۸۷، فروری، ۱۹۶۱ء۔

403. (The) Appreciation of Poetry by P. Gurrey, Oxford University Press, London.
404. (The) Best English G.H. Vallins, Pan Book Ltd., London, 1964.
405. (The) Childrens Illustrated Encyclopaedia of General Knowledge. Odhams Press Ltd. Long Acre, London.
406. Collins New Age Encyclopaedia Edited by George F. Maine & J. B. Foreman, M.A. Published by Collins Glasgow, London.
407. Concise Matriculation English Grammar & Composition, by F.J.A. Harding M.A. (Oxen) Usmania University.
408. Critical Approaches to Literature by David Daiches, Longmans, Green and Co,. Ltd., London W.I., 1967.
409. (A) Critical History of English Literature Vol. I. by David Daiches, London Secker & Warburg, Second Edition (Revised) 1969.
410. (A) Critical History of Greek Philosophy by W.T. Stace: St. Martins Press New York. 1967.
411. (A) Dictionary of Geography by F. J. Monkhouse, London, Second Edition 1970.
412. (A) Dictionary of Philosophy Edited by M. Rosenthal and P. Yudin, Progress Publishers Moscow, 1967.
413. (A) Dictionary of Politics by Florence Elliott and Michael Summer Skill, Penguin Books, Revised Edition, 1961.
414. (A) Dictionary of Psychology by James Drever, Penguin Books. Revised Edition, 1971.
415. Encyclopaedia Britannica, 1960, U.S.A.
416. English Satire Edited by Norman Furlong: George G. Harrap & Co. Ltd., London, Reprinted, 1947.
417. English Literary Terms & Related Allusions by A. R. Anjum, Polymer Publications, Urdu Bazar, Lahore, First Edition, May, 1970.
418. Guide to Modern Thought by C.E.M. Joad, Published by Faber & Faber Ltd.,

London, 1948.

419. (A) Handbook To Literature by William Flint Thrall and Addison Hibbard, The Odyssey Press New York, 15th Printing.
420. (A) History of French Literature, By L. Cazamian, Oxford Clarendon Press. 1959.
421. (A) History of Urdu Literature by Muhammad Sadiq M.A. Ph. D, Oxford University Press, 1964.
422. (AN) Introduction to the Study of Literature by William Henry Hudson: George G. Harrap and Co. Ltd., Oxford University Press, London, Jan. 1970.
423. Ilmi Encyclopaedia of General Knowledge by Zahid Hussain Anjum, Ilmi Kitab Khana, Urdu Bazar, Lahore, First Edition, 1972.
424. Junior Great Books, set one volume one (Aesop : Fables), The Great Books Foundation, Chicago.
425. Kitabistan's 20th Century Practical Dictionary by Bashir A. Qureshi M. A. Kitabistan Publishing Co., Urdu Bazar, Lahore (new revised Edition).
426. Longinus on the Sublime translated by H. L. Havell, Printed with "Aristotles Foetics and Rhetoriesi, Euerymans Library, J.M. Dent and Sons Ltd., London, 1955.
427. Making of literature by R. A. Scott James, Martin Seeker and Warburg, London, 9th Edition, 1962.
428. Manual for Writers by Rafiq Khawar, National Book Centre of Pakistan, Theosophical Hall, M. A. Jinnah Road, Karachi, 1974.
429. Middle Ages by George Fox Mott: Harold M. Dee; Barnes and Noble Inc. Fourth Edition, New York.
430. Outline History of Philosophy by William S. Sahakian, Barnes and Noble Inc., New York (College outline Series).
431. (The) Oxford English Dictionary, Oxford at the Clareudon Press, 1967.
432. Pears cyclopaedia, Edited by L. Mary Barker, 79th Edition, 1970-71.
433. Persian Literature : An Introduction, by Reuben levy, Oxford University Press, London, 1955.
434. Poetry Hand Book by Babette Deutsch, the Universal Library, Grosset and

Dunlap, New York.

435. (A) Primer for Play-goers by Edward A. Wright, Fourth Profinting, June, 1961.

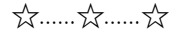
436. Short History of English Literature, by Edward Albert : Georgee, Harrap and Co., Ltd., Second Edition.

437. Standard English Urdu Dictionary, by Abdul Haq (Baba-e-Urdu), Dictionaries Publications, Delhi 6.

438. Understanding Fiction, by Cleanth Brooks : Robert Penn Warren, Appleton-century- crafts Inc., New York, Second Edition, 1959.

439. World Literature volume 2, by Buckner B. Trawick, Barnes & Noble Inc., New York, Second Printing, 1955.

اشاریہ

A

Acquired	اکتسابی
Acrophobia	ترسناکی
Act	ایکٹ
Aesthetical Criticism	جمالیاتی تنقید
Aesthetics	جمالیات
Aesthetic Sense	جمالیاتی حس
Aesthetic Taste	جمالیاتی ذوق
Agnosticism	لاادریت
Agrophobia	ترسناکی
Allegory	الیگری
Analogy	تمثیل
Analytical Criticism	تجزیاتی تنقید
Anarchism	انارکی
Anarchist	انارکسٹ
Anthropology	بشریات
Archetypal Criticism	آرکی ٹائیل تنقید
Archetypes	آرکی ٹائپ
Argumentation	استدلالیہ
Argumentative	استدلالیہ
Art	فن
Art for Arts Sake	ادب برائے ادب
Art for Life Sake	ادب برائے زندگی
Aside	یکسوئی/ڈرامائی سمجھوتے
Association of Ideas	ایتلاف
Atmosphere	فضا
Autobiography	آپ بیتی

B

Bibliography	کتابیات
Biography	سوانح
Blank Verse	نظم معرا
Bohemian	بوہیمین
Born Poet	فطری شاعری
Bourgesis	بورژوا
Burlesque	برلسک

C

Canto	کینٹو
Capitalism	سرمایہ داری
Catastrophe	ڈراما
Catharsis	تزکیہ جذبات
Central Idea	مرکزی خیال
Character	کردار
Characterization	کردار نگاری
Classic	کلاسیک

Classicism	کلاسیکیت
Class-Struggle	طبقاتی کشمکش
Claustrophobia	ترسناکی
Climax	کلائمکس - عروج
Closet Drama	کتابی ڈراما
Collective Unconscious	اجتماعی ناشعور
Comedy	طربیہ
Communication	ابلاغ
Comparative Criticism	تقابلی تنقید
Complex	الجھاؤ
Conflict	تصادم
Creative Evolution	تخلیقی ارتقا
Creative Impulse	تخلیقی تحریک
Creative Literature	تخلیقی ادب
Criticism	تنقید
Culture	ثقافت
Cynicism	کلیت

D

Dadaism	دادا ازم
Dark Ages	قرون مظلمہ
Decadents	انحطاط پسند
Definition	تعریف
Description	وصف
Determinism	جبریت
Deus ex machine	تائید غیبی
Dialectical Materialism	جدلیاتی مادیت
Dialogue	مکالمہ
Drama	ڈراما
Dramatic Irony	ڈرامائی طنز
Dramatic Poetry	ڈرامائی شاعری
Dualism	ثنویت
Dynamic	حرکی

E

Electicism	انتخابیت
Electra Complex	الیکٹرا الجھاؤ
Emotion	ہیجان
Encyclopaedia	تجربیت
Enalcopasdis	دائرہ المعارف
Environment	ماحول
Epic	حماسہ
Epicurianism	ابیقوریت
Escapism	فرار
Essay	انشائیہ
Eternal Triangle	ازلی مثلث
Existentialism	وجودیت
Experience	تجربہ
Experiment	تجربہ

F

G

H

I

English	اردو
Icon	بت
Iconociasm	بت شکنی
Idealism	مثالیت
Ideas	اعیان
Idiom	روزمرہ اور محاورہ
Image	تمثال
Imagery	تمثال آفرینی
Imagination	تخیل
Imitation	نقل
Impressionism	تاثریت
Impressionisation Criticism	تاثراتی تنقید
Individualism	انفرادیت پسندی
Individuality	انفرادیت
Indo-Muslim Culture	ہنداسلامی کلچر
Inductive	استقرائی تنقید
Inferiority Complex	کہتری کا الجھاؤ
Inheritance	ورثہ
Intelligence	ذہانتی حاصل قسمت
Internal Rhymes	ضمنی قافیے
Introspection	مطالعہ باطن
Introversion	دروں بینی
Introvert	دروں بین

J

English	اردو
Judicial Criticism	تشریعی تنقید

K

English	اردو
Katharsis	تزکیہ جذبات

L

English	اردو
Language	زبان
Law of Adjustment	اصول توافق
Legend	دیومالا
Leonime Rhymes	ضمنی قافیے
Linguisties	لسانیات
Literary Tradition	ادبی روایت
Literature	ادب
Local Colour	مقامی رنگ
Life	سوانح
Light Humour	خوش مذاقی
Limerick	لمرک
Lingua Franca	لنگوا فرانیکا

English	اردو
Logical Positivism	منطقی ایجابیت
Lullaby	لوری
Lyric	لیرک
Lyrical Poetry	غنائی شاعری

M

English	اردو
Marxism	مارکسیت
Marxisy Criticism	مارکسی تنقید
Masochism	مساکیت
Masterpiece	شاہکار
Materialism	مادیت
Malodrama	میلوڈراما
Metaphor	استعارہ
Metaphysical Poetry	مابعدالطبیعیاتی شاعری
Metaphysics	مابعدالطبیعیات
Middle Ages	قرون وسطیٰ
Mimesis	نقل
Miracle Play	مریکل پلے
Moral Sense	حاسہ اخلاق
Myth	دیومالا
Mythology	دیومالا

N

English	اردو
Narcissism	نرگسیت
Narration	بیانیہ
Narrative	بیانیہ
Narrative Poetry	بیانیہ شاعری
Narrative Prose	بیانیہ نثر
National Anthem	قومی ترانہ
National Language	قومی زبان
National Poetry	قومی شاعری
Naturalism	نیچریت اور فطرت نگاری
Nature	فطرت
Neo-platonism	نوفلاطونیت
Nobel Prize	نوبل انعام
Nom-de-Plume	قلمی نام
Nominalism	اسمائیت
Nominalist	اسمائی
Novel	ناول
Novelette	ناولٹ

O

English	اردو
Objective	معروضی
Objectivity	معروضیت
Obsolete Words	متروک الفاظ
Octave	سانیٹ

Oedipus Complex	ایڈی پس الجھاؤ
Omission	حذف
Opera	اوپیرا
Optimism	رجائیت
Orientalist	مستشرق

P

Paradox	قول محال
Parody	تحریف
Personality	شخصیت
Personification	تجسیم
Pessimism	قنوطیت
Petty Bourgeoisic	بورژوا
Philology	لسانیات
Philosophy	فلسفہ
Phobia	ترسناکی
P-lagiarism	سرقہ
Plot	پلاٹ
Poetaster	متشاعر
Poetic Justice	شاعرانہ عدل وانصاف
Poetic Licence	ضرورت شعری
Poetic Prose	شاعرانہ نثر
Positivism	ایجابیت
Psycho-analysis	تحلیل نفسی
Psychological Criticism	نفسیاتی تنقید
Psychology	نفسیات
Practical Criticism	عملی تنقید
Pragmatism	عملیت
Proletariat	پرولتاری
Propaganda	پروپیگنڈا
Proportion	تناسب
Prose	نثر
Proverb	ضرب المثل

R

Radio Drama	نثری ڈراما
Rationalism	عقلیت پسندی
Realism	حقیقت پسندی
Reality	حقیقت
Refined Taste	ذوق سلیم
Relative	اضافی
Relativity	اضافیت
Renaissance	نشاۃ ثانیہ
Reportage	رپورتاژ
Revengetragedy	انتقامی المیہ
Review	تبصرہ
Rhyme	قافیہ
Rhythm	آہنگ
Rising Action	ڈراما

Romance	رومانس
Romantic Comedy	رومانی طربیہ
Romantic Criticism	رومانوی تنقید
Romanticism	رومانیت

S

Sadism	سادیت
Saga	دیومالا
Satire	طنز
Scene	سین
Scepticism	تشکیک
Scientific Approach	سائنسی طرزِ فکر
Scientific Criticism	سائنٹیفک تنقید
School	دبستان
Senecan Tragedy	سینیکائی المیہ
Sensuousness	احساسی کیفیت
Sentiment	جذبہ
Sentimentality	جذباتیت
Sestet	سانیٹ
Setting	سیٹنگ
Short Story	مختصر افسانہ
Sketch	خاکہ
Society	معاشرہ
Socialism	سوشلزم
Sociological Criticism	عمرانی تنقید
Sociology	عمرانیات
Soliloguy	خودکلامی
Sonnet	سانیٹ
Sophist	سوفسطائی
Spontaneity	بے ساختگی
Spontaneous	بے ساختہ
Stanza	بند
Static	جامد
Stock Characters	سکہ بند کردار
Stoicism	رواقیت
Stream of Consciousness	شعور کی رو
Struggle for Existance	جہد للبقا
Style	اسلوب
Subjective	موضوعی
Subjectivity	موضوعیت
Sublimation	تصعد
Sublimity	ارفعیت
Sub-plot	ضمنی پلاٹ
Superficiality	سطحیت
Survival of the Fittest	بقائے اصلح
Surrialism	سرریلزم
Suspense	اشتیاق تذبذب
Symbol	علامت
Symbolic Short Story	علامتی افسانہ
Synonym	مترادف

T

U

V

W

Z

☆......☆......☆